عروض آہنگ اور بیان

شمس الرحمٰن فاروقی

کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ ۲۲۶۰۰۳

مصنّف کا نام	شمس الرحمٰن فاروقی
تاریخ اشاعت	جون ۱۹۷۷ء
تعداد	۶۰۰
خطاط	شوکت، لکھنوی
مطبع	نامی پریس، لکھنؤ
سرورق	یوگی
سرورق کا مطبع	یوری پرنٹنگ پریس
ناشر	کتاب نگر، لکھنؤ
قیمت	روپے

عروض آہنگ اور بیان

میر عبدالقادر اور ان کی بڑی بیٹی کے نام

آیئے ہم ایک آفاقی اور سچے نتیجے تک پہنچیں جو کچھ مسالہ سائنس، آرٹ تاریخ میں ہوتا ہے وہ شاعری اور اشعار کا موضوع بہ آسانی بن سکتا ہے بشرطیکہ کہ اس کو شاعرانہ طور سے برتا جائے۔

پارتریزی (۱۵۸۶)

نظم کے اجزا وہی ہوتے ہیں جو کسی نثر پارے کے ہوتے ہیں، لہذا نظم و نثر کا فرق یقیناً ان اجزا کے مختلف میل کی وجہ سے ہوگا اور اس وجہ سے کہ نظم اور نثر کا مدعا اور مقصود مختلف ہوتا ہے۔

کولرج (۱۸۱۷)

فہرست ابواب

آیت رحمت از حرم هست برای ما جیان
خسرو بت سپید رست را بجز خنده و خال که رسد

بابِ یکم

شعری آہنگ میں نئی فکر اور تنوع کی ضرورت

شعر کی بحر بھی آہنگ میں شامل ہے کیونکہ یہ بات ظاہر ہے کہ بحر آہنگ ہی کا ایک منطقہ ہے۔

ارسطو

جس طرح میں ایک مطلق علامت یا استعارے کے تصور پر یقین رکھتا ہوں اسی طرح میں ایک لازمی، انتہائی اور مطلق آہنگ کے بھی تصور پر اعتقاد رکھتا ہوں۔ دماغ جس چیز کا ادراک کرتا ہے وہ آہنگ کے زیر و بم نمایاں ہوتی ہے۔ اور جب کامل لفظ کا اتحاد کامل آہنگ کے ساتھ ہو جائے تب ہی شاعر کا عرفان اپنی تنوبت کے ساتھ کاغذ پر اتر سکتا ہے۔

ازرا پاؤنڈ

شاعر وہ ہے جس کے محسوسات اور تفکر کے پیکر کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور پھر خود پیکر ایسے الفاظ کا روپ دھارتے ہیں جو ان کا اظہار کریں لیکن آہنگ کے قوانین کے تابع بھی ہوں۔

ٹی۔ ای۔ ہیوم

چونکہ بنیادی اعتبار سے بحر معنی سے آزاد ہوتی ہے۔ اس لئے اگر ہم کسی مصرعے کا

عروضی ڈھانچا اس کے معنی سے صرف نظر کرتے ہوئے بیان کریں تو یہ نامناسب نہ ہوگا۔

جارج اسٹیورٹ

لفظ ایک قسم کا سُر ہوتا ہے

شبلی نعمانی

شعر اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو۔

نجم الغنی

جاننا چاہیئے کہ لغت میں شعر دانستن دریافتن کو کہتے ہیں اور اصطلاح میں وہ بات ہے جو موزوں ہو، معنی پر دلالت کرتی ہو، قافیہ رکھتی ہو اور کہنے والے نے اسے بالقصد موزوں کیا ہو۔

عروض سیفی

مغربی مصنفین کے اقوال کو فی الحال نظر انداز کرتے ہوئے محض سیفی، شبلی اور نجم الغنی پر غور کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ شبلی حسب معمول اپنی فطری ذہانت کی بنا پر، جو روشنی جھماکے کی طرح برابر ان کی تحریروں کو منور کرتی رہتی ہے لیکن جسے گرد و پیش کے خیالات کو پوری طرح چمکنے کا موقع نہیں ملتا، یہاں بھی ایک ایسی بات کہہ گئے جو عروض و آہنگ کے تمام مسائل کی بنیاد ہے۔ اسٹیورٹ کی کتاب کا ان کے زمانے میں وجود نہ تھا لیکن جس خیال کا اظہار اسٹیورٹ نے کیا ہے وہ کسی نہ کسی شکل میں عربی فارسی اردو عروض (جسے میں اختصار کے خیال سے ہمارا عروض کہوں گا) میں پنہاں رہا ہے۔ شبلی اگر اپنے جملے کے مضمرات پر غور کرتے تو وہ شاید اسے قلم زد کر ڈالتے کیونکہ ان کے خیال کو اگر پھیلایا جائے تو یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ شعر المعنی کے علاوہ شعر الصوت بھی کوئی چیز ہو سکتی ہے اور یہ تصور ایسا ہے جو روایتی نقادوں کو قبول نہ ہوتا۔ نجم الغنی ہمارے عام اساتذہ کی طرح تقلیدی فکر کے پھندے میں اس طرح گرفتار ہیں کہ ان باتوں کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں جو عروضی مجتہدوں نے ہی اشارتاً یا صراحتاً کہی ہیں۔ وہ ان تمام

تحریروں کو شعر ماننے سے انکار کرتے ہیں جو مقررہ اوزان میں نہ ہوں یعنی ان کے خیال میں شعر کے تمام ممکن اوزان عروض کے مروجہ صحائف میں درج ہیں اور ان کے علاوہ کوئی وزن یا اوزانی ترتیب دریافت یا وضع نہیں ہو سکتی۔ شعری وزن کا یہ تصور ایک طرف تو موزونیت کو نظر انداز کرتا ہے، اور دوسری طرف اس بات سے بھی صرف نظر کر لیتا ہے کہ ہر لفظ کا ایک وزن ہوتا ہے، اور نثری عبارت کی بھی تقطیع ممکن ہے۔ بعض تو قافیے کی بھی شرط لگا دیتے ہیں، حالانکہ خود قدیم مشرقی شاعری (مثلاً سنسکرت اور قدیم فارسی) تقریباً پوری کی پوری بے قافیہ تھی (بالقصد) موزوں کہے جانے کی شرط شاید اس لئے لگائی گئی کہ قرآن میں بہت سے موزوں فقرے موجود ہیں اور ان کو شعر تصور کرنا غالباً بے ادبی ہوتا، لیکن یہ شرط عاید کرنے والے بھول گئے کہ اگر قرآن کی موزوں آیات کو شعر نہ مانا جائے تو یہ کہنا پڑے گا کہ نعوذ باللہ یہ آیات اللہ نے بے ارادہ موزوں کر دی ہیں۔ یعنی اللہ تعالیٰ سے ایسے اعمال بھی سرزد ہو سکتے ہیں جن میں اس کا ارادہ شامل نہ ہو۔ اگر قدما کے ذہن میں نثر کے وزن کا تصور واضح ہوتا تو یہ جھگڑا نہ اٹھتا۔

یہ ضرور ہے کہ نثری عبارت کی تقطیع کو آسانی سے پہچان لئے جانے والے نمونے یعنی Pattern میں ڈھالنا انتہائی دردسری کا کام ہے، اور وہ نمونہ اتنا لمبا چوڑا ہو گا کہ اس کو پیمانے کے طور پر برتنا مشکل ہو گا۔ لیکن بنیادی بات اپنی جگہ ہے کہ ہر لفظ کا ایک وزن ہوتا ہے اور اس وزن کو ہم ریاضی کی علامتوں کی طرح مستقل علامتوں کے ذریعہ ظاہر کر سکتے ہیں اور دوسرے الفاظ کے اوزان سے اس کا موازنہ بھی کر سکتے ہیں۔ ہمارے یہاں عام طور پر جب شعر میں وزن کی بات ہوتی ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ مصرع ساقط الوزن ہو گیا، یا فلاں شعر بحر میں

نہیں ہے تو دلیل زیادہ تر وجدان کی دی جاتی ہے یا پھر کتابوں کا سہارا لیا جاتا کہ مصرع کچھ چھوٹا معلوم ہوتا ہے، اس مصرع میں ایک نقطہ بڑھا ہوا سا لگتا ہے یا فلاں کتاب کی رو سے یہ جائز نہیں ہے وغیرہ۔ ہمارے عروضیوں نے بھی الفاظ کے وزن کی حقیقت کو پس پشت ڈال دیا، اور یہ بات ذرا تعجب انگیز ہے۔ کیونکہ فن عروض کا دارومدار ہی الفاظ کے اوزان پر ہے۔ یہ بحث تو بعد کی ہے کہ فلاں بحر میں فلاں زحاف جائز ہے کہ نہیں یا فلاں شعر کس بحر میں مانا جائے۔ جو بات پہلے جاننے اور سمجھنے کی تھی وہ یہ تھی کہ الفاظ کا وزن کیوں کر متعین کیا جائے اور مختلف الفاظ کو ملا کر جو شکلیں بنی ہیں ان کی حیثیت کیا ہو۔ اس کی وجہ بہت حد تک یہ ہے کہ ہمارے یہاں عروض کا مطالعہ زیادہ تقلیدی رہا اور اس میں بھی اس کا لحاظ رکھا گیا کہ تقلید انھیں چند باتوں کی ہو جن کو اپنانے میں محنت کم لگے اور ان طبیعتوں کو، جو ایجاد پسند ہیں کھیل کھیلنے کا بالکل موقع نہ ملے۔ میر کی ہندی بحر (یا ہندی اردو کو ملا کر جو نئی بحر انھوں نے وضع کی) کے بارے میں بھی یہی خیال رہا کہ اس جدت کو جوں توں کر کے قبول کر لیا جائے لیکن اس سے آگے چھان بین لایعنی یا لاحاصل ہے۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ سودا اس سے ملتی جلتی بحریں کہہ چکے تھے اور ظاہر ہے کہ سودا کو یہ بحر کسی عوامی (یا عامیانہ) وسیلے سے ہی ملی ہو گی اس لئے انھوں اسے غزل کے لائق نہ سمجھا ہوگا یا وہ غزل میں اس کے امکانات نہ دیکھ پائے ہوں گے چنانچہ سودا کے یہاں اس بحر میں غزلیں بہت کم ملتی ہیں۔ میر نے، جن کے شعر تو خواص پسند لیکن جن کی گفتگو عوام سے تھی، اپنی بہترین شاعرانہ اور تخلیقی بصیرت کی بنا پر اس بحر کو اپنا لیا لیکن وہ اسے مقبول نہ کر پائے۔ محمد حسین آزاد کا بیان ہے کہ جب ذوق نے اپنا قصیدہ ؎

جس ہاتھ میں خاتم لعل کی ہے گر اس میں صبا زلف سر کش ہو

لکھا تو ایک اعتراض یہ ہوا کہ یہ کسی مروجہ بحر میں نہیں ہے لہٰذا غلط ہے۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں کہ ذوق نے جواب میں کہا انیس بحریں آسمان سے نہیں اتریں طبائع موزوں ہی نے بنائی ہیں۔ لیکن یہ تقریر مقبول نہ ہوئی۔" معترضین نے اتنا بھی غور نہ کیا کہ یہ قصیدہ مشہور بحر متدارک یا غریب محذوف مقطوع مثمن مضاعف میں کہا گیا ہے۔

بہر حال، ان دو چار مثالوں کے علاوہ ہماری پرانی تاریخ شعری آہنگ میں تبدیلی کی شعوری یا غیر شعوری کوششوں سے خالی ہے۔

بعد کے شاعروں نے بہت ہمت کی تو مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنا شروع کیا انھوں نے سالم اوزان میں دو چار آٹھ ارکان وغیرہ کی ترکیب کو کسی کسی بحر میں نظر انداز کر دیا لیکن، زحاف کی دلدل میں پاؤں دھرنے سے انکار کرتے رہے یا ڈرتے رہے اور اب بھی ڈرتے اور انکار کرتے ہیں۔ رہا بحروں کو ملانے کا سوال تو ایک آدھ (مثلاً اقبال) کے علاوہ کسی نے اس کی بھی ہمت نہ کی۔ اردو شاعری میں نیا آہنگ لانے کی پہلی اور آخری باضابطہ کوشش کا سہرا عظمت اللہ خاں کے سر ہے لیکن ان کے ساتھ مشکل یہ تھی کہ اگرچہ وہ بہت ذہین شخص تھے لیکن فارسی عروض سے کماحقہٗ واقف نہ تھے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ بڑے شاعر نہ تھے۔ یہاں معاملہ یہ ہے کہ آہنگ میں انفرادیت یا تبدیلی لانے کی اولین شرط یہ ہے کہ شاعر اعلیٰ درجے کا ہو۔ اقبال کی مثال سامنے ہے کہ عہد جدید میں ہمارے آہنگ میں جو بھی تبدیلی آئی ہے وہ بیشتر انھیں کی مرہون کرم ہے اور ان کی روایت کو آگے بڑھانے والا کوئی اب تک پیدا نہ ہوا۔

بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے تو یہ طے کرنا چاہیے کہ خالص خارجی حیثیت سے شعر میں لفظ کا کیا مقام ہے۔ شبلی کا خیال بنیادی طور پر صحیح ہے کہ لفظ ایک قسم کا سر ہوتا ہے لیکن اکیلا لفظ سر کا سلسلہ نہیں پیدا کر سکتا۔ لفظ کے ذریعہ

سُر کا سلسلہ یعنی آہنگ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب اسے کچھ اور الفاظ یا آوازوں کے ساتھ مربوط کیا جائے۔ آپ ہزار بار لفظ دل کی گردان کرتے رہیئے، کوئی سُر نہ پیدا ہوگا سُر اس وقت پیدا ہوگا جب آپ دل کو چند اور آوازوں کے ساتھ اس طرح باندھیں کہ تمام آوازیں آپس میں ہم آہنگ ہو جائیں اور ان کا ایک نمونہ بن جائے۔ موسیقار جب لفظ دل کو تان کے لئے استعمال کرتا ہے تو محض دل نہیں کہتا بلکہ دل ل ل ل کا ایک طویل سلسلہ پیدا کرتا ہے جس میں دال زیر اور لام پیش کی مدھم آوازیں لام کی مجرد آواز سے مربوط ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت شعر میں نہیں استعمال ہو سکتی شعر کی صورت یہ ہے کہ آپ نے کہا "دل ہی تو ہے"، اب فوراً سُر پیدا ہو گیا۔ یعنی دل ل ل ل کی صوتی زنجیر پیدا کرنے کی ضرورت نہیں، کیونکہ دوسری آوازوں نے جو دل کی آواز سے کسی بھی طرح ہم آہنگ اور ہم مزاج تھیں، ایک نمونہ پیدا کر دیا۔ اب جب ہم نے "دل ہی تو ہے" کے بعد "نہ سنگ و خشت" کہا تو آوازوں کا ایک اور نمونہ سامنے آیا جو "دل ہی تو ہے" سے آزاد اور مختلف لیکن کسی نہ کسی طرح اس سے ہم مزاج بھی ہے۔ "دل ہی تو ہے" اور "نہ سنگ خشت" ایک دوسرے کی تکرار نہیں کرتے بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ لہذا شعر میں وزن کی منطقی حیثیت یہ ہے کہ ایک لفظ کا آہنگ دوسرے لفظ کے آہنگ کی تکمیل کرتا ہے۔ تکرار اس تکمیل کے کئی طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے، واحد ذریعہ نہیں۔ لیکن چونکہ تکرار کسی آہنگ کو مکمل کرنے کا آسان ترین ذریعہ ہے اس لئے ہم اُسے کثرت سے استعمال کرتے ہیں اگر محض تکرار ہی آہنگ کو مکمل کرنے کے لئے استعمال کی جائے تو آہنگ کی یکسانیت کا خطرہ ہے۔ اسی لئے مختلف طرح کے زحافات ملی جلی بحریں اور مختلف زحافات کو یکجا کرنے کے قواعد وضع کئے گئے۔ تکرار کی بدترین شکل یہ ہے کہ کسی ایک ہی نمونے کو کثرت سے استعمال کیا جائے۔ اس طرح چاہے خود اس نمونے میں تکرار

کم ہو یا بالکل نہ ہو ۔ لیکن پورے نمونے کو بار بار گھسیٹنے پیٹنے سے شاعری میں تنوع کا خون ہو جانا لازمی ہے ۔ یہاں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ چوں کہ ہیئت اور موضوع یک ساتھ وجود میں آتے ہیں اس لئے اگر کوئی شاعر کسی ایک ہی نمونے (یعنی بحر) کو برتتا ہے تو یہ کیوں نہ تصور کیا جائے کہ وہی ایک بحر شاعر کے اظہار کے لئے بہترین ہے اور چونکہ ہیئت کا موضوع سے الگ کوئی وجود نہیں ہے اس لئے شاعر کا اس میں کوئی قصور نہیں کہ اس نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے۔ اس خیال میں غلطی یہ ہے کہ جب ہم ہیئت اور موضوع کے بیک وقت وجود میں آنے کی بات کرتے ہیں تو اس کا مفہوم یہ نہیں ہوتا کہ جس طرح بچے کا جسم و جان بیک وقت ماں کے پیٹ میں متشکل ہوتا ہے اسی طرح "شعر" کی بحر اور اس کا مفہوم بھی ایک ساتھ ہی پیدا ہوتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو جس طرح ہر بچے کی شکل مختلف ہوتی ہے اسی طرح ہر شعر یا نظم کی بھی بحر مختلف ہوتی ۔ مطلب دراصل یہ ہے کہ شعر کا موضوع شاعر کے ذہن میں الگ وجود نہیں رکھتا اور نہ بحر الگ وجود رکھتی ہے ، بلکہ شاعر خود نہیں جانتا کہ اپنی آخری شکل میں اس کا شعر کس طرح کا ہوگا۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ شاعر بحر کا تعین پہلے سے نہیں کر سکتا کہ میں فلاں بحر یا فلاں آہنگ میں شعر کہوں گا۔ ایسا نہیں ہوتا کہ شاعر کے ذہن میں شعر کا موضوع پہلے سے آیا ، پھر اس نے سوچا لاؤ اس کو فلاں بحر میں باندھ کر دیکھیں اور ایسا بھی نہیں ہوتا کہ شاعر کے ذہن میں شعر مع اپنے موضوع اور بحر کے ساتھ ہی پیدا ہو جائیں۔

ہوتا دراصل یہ ہے کہ جب شعری تجربہ اپنے اظہار پر مائل ہوتا ہے تو شاعر اپنی افتاد (مزاج، تعلیمی معیار فطری ایجاد پسندی وغیرہ کی بنا پر) اس پر کسی ظاہری نمونے کا اطلاق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور جب شعر اپنی آخری صورت میں

ہمارے سامنے آتا ہے تو ہم اس وقت یہ تفریق نہیں کر سکتے کہ اس میں موضوع اتنا آتا ہے اور ہیئت اتنی آتی ہے۔ یقینی طور پر ہم اس کی بحر وغیرہ جانچ سکتے ہیں لیکن اس کی داخلی ہیئت اور موضوع دونوں ایک ہو کر کا غذ پر منتقل ہونے کی وجہ سے ان کو الگ الگ کر کے شعر فہمی نہیں ہو سکتی یعنی شعر فہمی کا مسئلہ موضوع اور ہیئت کے اتحاد کا مسئلہ ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کو ایجاد پسند نہ ہونا چاہئیے یا اسے شعر کی ظاہری شکلوں میں وہ تبدیلیاں نہ کرنا چاہئیے جو علی الآخر اس کی داخلی شکلوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔

خالص میکانکی نقطۂ نظر سے الفاظ کے اوزان دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ ایک تو ماہیتی اور دوسرا مقداری۔ ماہیتی وزن کی اساس بیشتر طرز ادا پر ہوئی ہے، یعنی اس بات پر کہ کوئی لفظ کس طرح بولا گیا اس کے بنیادی مصوتوں پر بولنے والے نے کس قدر زور ڈالا۔ مقداری وزن کا انحصار مصوتوں کی طوالت یا اختصار پر ہوتا ہے۔ ماہیتی وزن میں مرکزی یا بنیادی مصوتے کی آواز دوسرے مصوتے اور مصوتوں کی آوازوں کو دبا لیتی ہے لہذا وہ وزن میں بالکل نہیں آتے یا بہت کم آتے ہیں مقداری عروض میں ہر حرف کی آواز اپنی قدر و قیمت رکھتی ہے کیوں کہ مقداری وزن کا اولین اصول یہ ہے کہ کوئی آواز صامت ہوتی ہی نہیں یا تو وہ خود متحرک ہوگی یا اس پر کسی متحرک آواز کا اثر ہوگا۔ لہذا مقداری وزن کی رو سے ہر آواز کا وزن شمار میں آنا ضروری ہے۔ ہمارے عروض میں الفاظ کا وزن مقداری اصول کے تحت طے کیا جاتا ہے اور انگریزی فرانسیسی وغیرہ میں تقریباً ہمیشہ ماہیتی اصول کے تحت۔ چنانچہ انگریزی اور فرانسیسی عروض میں ان گنت آوازیں زائد الوزن آتی ہیں اور مصرع ان آوازوں کے باوجود موزوں قرار دیا جاتا ہے۔ نہ صرف قرار دیا جاتا ہے بلکہ موزوں لگتا بھی ہے۔ چونکہ ان

زبانوں میں مصوتوں کی قیمت اکثر و بیشتر طرزِ ادا پر منحصر ہوتی ہے اس لئے ایک لفظ کے کئی وزن ہو سکتے ہیں۔ ہمارے عروض میں کسی لفظ کا وزن عام طور پر نا قابلِ تغیر ہوتا ہے۔ صرف چند حالات میں یہ ممکن ہے کہ لمبے مصوتے کی آواز بولنے میں چھوٹی کر دی جائے اور اس طرح اس کا وزن بدل جائے۔ چھوٹے مصوتے کی آواز لمبی کرنے کی اجازت ہمارے یہاں نہیں ہے، جب کہ انگریزی وغیرہ میں یہ عام ہے۔ اس طرح ہمارا عروض اگر ایک طرف خاصا بے لچک اور پریشان کن ہے تو دوسری طرف انتہائی صحیح بھی ہے کیونکہ اس میں ہر آواز وزن میں شمار ہوتی ہے۔

ہمارے عروض کے اعتبار سے آواز اصلاً چھوٹی یا بڑی ہو سکتی ہے۔ بڑی آواز وہ ہے جس کو ادا کرنے میں دو حرف استعمال کئے جائیں اور چھوٹی آواز وہ ہے جس کو ادا کرنے میں ایک ہی حرف استعمال کیا جائے۔ آسانی کے لئے چھوٹی اور بڑی آوازوں کو کسی دو علامتوں کے ذریعے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً میں چھوٹی آواز کو نفی (-) اور بڑی آواز کو مثبت (+) کی علامت سے ظاہر کرتا ہوں۔ اب ایک لفظ لیجئے "محبوب"، اس میں تین ٹکڑے ہیں: مح/بو/ب۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مح اور بو میں دو دو حرفوں کی آوازیں ہیں (م اور ح/ب اور واؤ۔) لہٰذا مح اور بو یہ دو بڑی آوازیں ہوئی۔ آخری ٹکڑا ب ہے جو بظاہر ساکن ہے لیکن اس پر خفیف سی حرکت ہے، یعنی محض ب کی آواز سنائی دیتی ہے جس پر ہلکا سا زیر تو محسوس ہوتا ہے لیکن کسی اور حرف کی آواز اس کے ساتھ نہیں ہے اس لئے ب ایک چھوٹی آواز ہے۔ اس طرح ہم لفظ محبوب کو علامتوں میں ظاہر کرنا چاہیں تو کہیں گے کہ اس میں پہلی دو آوازیں بڑی اور آخری آواز چھوٹی ہے۔ ع

تو ہلاکِ جادوئے سامری میں قتیلِ شیوۂ آذری

اس میں پہلا لفظ "تو" ہے جس میں حرف تو دو ہیں (یعنی ت اور واؤ)

لیکن آواز ایک ہی حرف (یعنی ت بیش) کی نکلتی ہے اور "میں" میں حرف تین ہیں (یعنی م، ی، نون غنہ) لیکن آواز ایک ہی حرف (یعنی م زیر) کی نکلتی ہے۔ یعنی اس مصرعے کی حد تک تو "و" اور "یں" چھوٹی آوازیں ہیں جنھیں علامت نفی (یعنی ۔) کے ذریعہ ظاہر کیا جائے گا۔ اردو فارسی میں تو، میں کی طرح کے الفاظ جنھیں میں دورنگے الفاظ کہوں گا (یعنی ایسے الفاظ جن میں حرف تو دو یا دو سے زیادہ ہوں لیکن آواز ایک ہی حرف کی نکلے) بہت کم ہیں، اور ان میں بھی آزادی کی گنجائش بہت نہیں ہے۔ اس مسئلہ پر آئندہ صفحات میں تفصیلی بحث ہوگی۔ فی الحال یہ کہنا مقصود ہے کہ اس تخفیف سے تغیر کے علاوہ جو دورنگے الفاظ میں ممکن ہے ہمارے یہاں کسی لفظ کی آواز میں کوئی تغیر شاعر کے لئے روا نہیں۔ بولنے میں ہم چاہے جس طرح بولتے ہوں، لیکن شاعری کی حد تک ہم سے یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ کہ ہم الفاظ کو اسی طرح موزوں کریں جس طرح وہ لکھے گئے ہیں۔ یہ مطالبہ تقطیع کے شہرۂ آفاق اصول کی نفی کرتا ہے کہ شعر میں حرف ملفوظ معتبر ہے نہ کہ حرف مکتوب لیکن مولاناؤں کو اس کی فکر کہاں ہے۔

انگریزی تلفظ اور اس کے عروض میں کسی خاص مغائرت کا پتا نہیں چلتا کیونکہ وہاں وزن کا اعتبار آواز کی ادائیگی میں صرف ہونے والے زور پر ہے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے مصوتے کہیں موکد پڑھے جاتے ہیں اور کہیں غیر موکد علاوہ بریں جو مصوتے کسی موکد یا غیر موکد نظام کے باہر ہوں وہ وزن میں شمار نہیں کئے جاتے تاکیدی اصل کی بنا پر انگریزی عروض اس بات کی بھی اجازت دیتا ہے کہ کہیں کہیں غیر موکد سالمے (Syllable) تعداد میں بڑھا دیئے جائیں۔ مثال کے طور پر ملٹن کا ایک مصرع ہے:۔

Nine times the space that measures for mortal men

اس میں خط کشیدہ حروف وزن میں شمار نہیں ہوتے۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اس مصرعے میں جتنے موکد اور غیر موکد سالمے استعمال ہوئے ہیں ان میں سے اکثر ایسے ہیں جو کسی اور مصرع میں اپنی حیثیت بدل سکتے ہیں یعنی یہ ممکن ہے کہ جو یہاں موکد ہے وہ کہیں اور جاکر موکد ہو جائے اور جو غیر موکد ہے وہ موکد ہو جائے جیسے:۔

TIMES اس مصرعے میں موکد اور NINE غیر موکد ہے۔ ممکن ہے کسی اور جگہ ایسا نہ ہو اس کے بالکل برعکس ہو۔ مثلاً شکسپیئر کے اس مصرع میں دونوں Nine موکد اور Times غیر موکد ہے:۔

weary sennights nine times nine

اردو میں اس کی گنجائش دور دور تک نہیں ہے۔ یوں کہئے کہ بالکل نہیں ہے ہمارے یہاں آوازوں کی تنظیم بے لچک اور اقلیدسی ہے۔ اس سے دو فائدے ضرور ہوئے۔ اوّل یہ کہ ہمارا عروض ریاضی کی طرح گٹھا ہوا صحیح اور ایک بار فہم پیدا ہو جانے کے بعد آسان ہو گیا۔ دوسرا یہ کہ ہماری شاعری کے آہنگ میں ایک ہمواری اور یکسانیت آگئی جو شعر کو صحیح پڑھنے میں آسانی پیدا کرتی ہے مگر بڑی مشکل یہ آپڑی کہ آوازوں کی یہ سخت تنظیم اجتہادی جبلت کو سلا دیتی ہے کیونکہ انسان فطرتاً کام چور ہے۔ جب وہ آسان راہوں کو مقبول اور ہر دلعزیز دیکھتا ہے تو مشکل راہوں کی طرف رخ نہیں کرتا دوسری مشکل یہ ہوئی کہ اصل زبان میں آوازوں کا وزن اتنا بے لچک نہیں۔ کہیں کہیں بات کرنے میں زیادہ زور صرف ہوتا ہے اور کہیں کہیں بہت سی آوازیں (جو ہمارے عروض کی رو سے طویل ہیں) ادائیگی کے وقت کمزور بلکہ غیر موکد معلوم ہونے لگتی ہیں۔ یعنی اگرچہ ہمارا عروض موکد اور غیر موکد آوازمیں فرق نہیں کرتا لیکن ہماری بول چال (اور اس کے نتیجے میں ہمارے اشعار) تاکید کے عدم اور وجود کا احساس رکھتے ہیں۔ مندرجۂ ذیل مثالیں دیکھئے۔ ؎

آج کیا بات ہے کہ پھولوں کا — رنگ اس کی ہنسی سے ملتا ہے
عید کو بھی خفا خفا ہی رہے — آج کے دن خوشی سے ملنا تھا
جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی — حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا
ایک لڑکی بگھارتی تھی دال — دال یوں عرض کرتی تھی احوال

ان تمام اشعار کا وزن فاعلاتن مفاعلن فع لن ہے (صرف آخری رکن میں بہت خفیف سے تغیرات ہیں جن سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔) لیکن پہلے شعر کا پہلا مصرع دوسرے شعر کے مصرع کے برابر کسی طرح نہیں ہو ہی نہیں سکتا۔ کیوں کہ پہلے مصرعے میں جتنے الفاظ آئے ہیں (آج، کیا، بات، ہے، پھولوں، کا) سب کھینچ کر اور زور دے کر بولے جائیں گے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع مختصر ہے، لیکن "ہی رہے" میں اگرچہ عروضی اعتبار سے "ہی" چھوٹی آواز کے برابر ہے لیکن پڑھنے میں "ہی" پر تھوڑی سی تاکید آجاتی ہے جس کا اظہار اس مصرع کی تقطیع میں نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں "خفا ہی رہے" کا وزن "سے ملنا تھا" کے برابر نہیں ہے۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ "ہی رہے" کا وزن فعلن بتحریک عین اور "نا تھا" کا وزن فعلن بسکون عین ہے، بلکہ اس وجہ سے بھی کہ دوسرے مصرع میں تاکید "خوشی" پر ہے۔ اور پہلے مصرع میں تاکید "ہی" پر۔ اس وجہ سے پورا فقرہ "سے ملنا تھا" بہت دب جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں "جان دی" کا وزن فاعلاتن ہے لیکن "جان دی" کا وزن درحقیقت "فاعلا" نہیں ہے کیوں کہ بعد میں آنے والا "دی" کا لفظ پہلے "دی" کو دبا لیتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "حق" دب جاتا ہے اور "یہ" ابھر آتا ہے۔ دونوں مصرعے عروض کی رو سے ہم وزن ہیں لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ آخری شعر تو اور بھی عجیب و غریب ہے۔ لہجہ مختلف ہونے کی وجہ سے بحر ہی بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ سارا زور تھی دال

اور " احوال " کے لام پر صرف ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں، دوسرے مصرع میں "عرض کرتی تھی" کے واسطے غیر معمولی سست رفتاری کی ضرورت ہے۔ ورنہ یوں تو "عرض کرتی تھی" بروزن مفاعلن بروزن بگھارتی ہی ہے۔ بگھارتی کی ادائیگی میں دونوں طویل آوازوں پر غیر معمولی زور ہے لیکن "عرض کرتی تھی" میں کسی آواز پر کوئی تاکید نہیں

(۲) پھونکا ہے کس نے گوش محبت میں اے خدا
افسون انتظار تمنا کہیں جسے

ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے

یارو مجھے معاف رکھو میں نشے میں ہوں
اب دو تو جام خالی ہی دو میں نشے میں ہوں

اٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا
دیکھو تو کیا ابھی یہ گرفتار سو گئے

سب اشعار مفعول فاع لات، مفاعیل فاع لن کے وزن پر ہیں لیکن دیکھیے کہ "یارو مجھے معاف" کا وزن جو کچھ بھی ہو، لیکن آہنگ وہ نہیں ہے جو "افسون انتظار" کا ہے ورنہ عروضی اعتبار سے دونوں فقرے ہم وزن ہیں۔ میر کے دوسرے مصرع میں "خالی" عروضی اعتبار سے ایک لمبی اور ایک چھوٹی آواز پر مشتمل ہے۔ لیکن پڑھتے وقت "خالی" میں "خا" کو ہلکا اور "لی" کو موکد پڑھنا پڑتا ہے۔ درد کے شعر میں "دیکھو تو کیا" کو اس قدر آہستہ آواز لیکن تیز رفتار سے پڑھنا پڑتا ہے کہ اس کا وزن "پھونکا ہے کس" سے مختلف معلوم ہونے لگتا ہے۔ دوسرے مصرع میں "بھی" پر جو تاکید ہے وہ اس لفظ کے اصل وزن سے کہیں زیادہ ہے۔ یہ تاکید اس کی ہائے دوچشمی کو بہت واضح کر دیتی ہے، جب کہ عروضی اعتبار سے ہائے ہوز کا وزن تو ہے لیکن

ہائے مخلوط کا وزن نہیں۔ یعنی آنکھ اور ناک دونوں ہم وزن ہیں۔ غالب کا دوسرا شعر نغمہ اور جلوہ پر غیر معمولی تاکید کا نمونہ ہے اگرچہ عروضی اعتبار سے اس شعر میں نغمہ اور جلوہ کا وزن وہی ہے جو میر کے شعر میں جام کا ہے۔ لیکن جام بالکل غیر موکد ہے جب کہ جلوہ اور نغمہ کے آخری مصوتے موکد ہیں۔

(۳) رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل
لوٹتے پھرتے تھے جب تم کارواں در کارواں
سر برہنہ پھر رہی تھی دولت ہندوستاں

ان اشعار کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ہے (صرف اقبال کے یہاں عروض و ضرب کا وزن فاعلان ہے لیکن اس سے بحث پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔) تاکیدی آہنگ کے اعتبار سے جوش کا پہلا مصرع دوسرے سے بڑا ہے۔ اقبال کے دونوں مصرعے غالب کے دونوں مصرعوں سے طویل تر ہیں۔ غالب کے شعر میں صرف "کوئی" پر تاکید ہے۔ باقی تمام الفاظ غیر موکد ہیں۔ جب کہ اقبال کے دونوں مصرعوں میں اکثر الفاظ (ٹوٹ، خورشید، کشتی، نیل، ایک، تیرتا، پھرتا) موکد ہیں۔

یہ ایک ایسا انوکھا مسئلہ ہے کہ میں اسے چھیڑ کر شاید مجرم گردانا جاؤں، خاص کر اس وجہ سے کہ ہماری شاعری میں موکد اور غیر موکد سالموں کی تنظیم کا کوئی ایسا نمونہ نہیں ملتا جس کی روشنی میں موزونیت کا معیار وضع کیا جا سکے۔ لیکن میرے خیال میں یہ بات بہت اہم ہے، کیونکہ الفاظ کے آہنگ کو جامد مفعول فاعلات کی زنجیروں

میں جکڑ دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ جہاں بھی کسی شاعر نے ذرا نیا لہجہ اختیار کیا، لوگوں نے سمجھا کہ نئی بحر استعمال ہو رہی ہے۔ یا جس نے بھی موکد اور غیر موکد مصوتوں میں کچھ تنوع شعوری یا غیر شعوری طور پر پیدا کیا تو یاروں نے کہا کہ فلاں نے بڑی مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ حالانکہ بحر کا تصور ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ بحر غیر مترنم کب ہو سکتی ہے؟ اور جب ہمارے تقریباً تمام شعرا دو ہی چار بحروں میں غوطے لگاتے پھرتے ہیں تو نئی بحروں کے استعمال کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟ ہم لوگوں نے ان مسائل کو نہ عروض کی روشنی میں دیکھا اور نہ اوزان کی ادائیگی کے لہجے میں تنوع اور تغیر کا کوئی تصور پیدا کیا۔ لہذا اردو شاعری میں نئے وزن اور نئے آہنگ استعمال نہ ہونے پائے اشعار کی موسیقیت کو میکانکی ترازوؤں پر تولا گیا اور وزن بحر کی تخصیص کر دی گئی۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مختلف اشعار کا تجزیہ ان کی صوری آہنگ کے ساتھ ساتھ ان کے باطنی آہنگ کے اعتبار سے بھی کیا جائے۔ میرا خیال ہے اس مطالعے میں میر، غالب، اقبال اور راشد کا پلہ بھاری نکلے گا۔

ہمارے قدما کو ایک حد تک ان باتوں کا احساس تھا کہ عروض کوئی آسمانی علم نہیں ہے، اس میں تبدیلیاں ہو سکتی ہیں اور یہ بھی کہ مروجہ عروض نے بھی آزادیوں کے کئی راستے نکال رکھے ہیں، ضرورت صرف ذہن رسا اور طبیعت ایجاد پسند کی ہے۔ مثلاً ایک قاعدہ یہ وضع کیا گیا کہ اگر تین ساکن یکجا ہو جائیں تو ایک کو ساقط کر سکتے ہیں، اسی کے تحت معیار الاشعار میں راست گو کا وزن مفتعلن کے بجائے فاعلن لکھا ہے کیوں کہ راست کی ت، بولنے میں نہیں آتی۔ اس اصول کو اور پھیلانا ضروری تھا کہ اگر کہیں وہ ساکن جمع ہوں اور ایک پڑھنے میں نہ آئے تو اسے ساقط کر سکتے ہیں مثلاً یہ خود ساختہ مصرعے دیکھیے۔

روشِ گُل پہ ہے کیا رنگ بھلا
زند بلانوش پیئے دو نفیں
لفظ وہی ایک ہے مطلب ہیں بہت
کہ یار ہم نے یہاں کیوں دل لگایا

کتابی عروض کے اعتبار سے یہ سب مصرعے ناموزوں ہیں کیوں کہ رنگ کا گاف، "زند" کی دال، "لفظ کا ظا"، "وہم" کی ہائے ہوز زائد الوزن ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہ آوازیں پڑھنے میں نہیں آتیں تو تقطیع میں کیوں شمار ہوں؟ عروض کا پہلا اصول ہے کہ تقطیع میں حرف ملفوظ معتبر ہے نہ کہ حرف مکتوبہ، تو ان آوازوں کو، جو پڑھنے میں دب کر بہت خفیف یا بالکل غائب ہو جاتی ہیں، ہم کیوں زبردستی وزن میں شمار کریں؟ اس میں شرمانے کی کوئی بات نہیں کہ تاکید یا تلفظ کا دباؤ بعض آوازوں کو بالکل یا تقریباً معدوم کر دیتا ہے، قدما اس سلسلہ میں پہل کر چکے ہیں کہ وہ ہائے مخلوط کو تقطیع میں نہیں لیتے تھے اور بڑھیا، چڑھا وغیرہ کا وزن بڑا، چڑا وغیرہ مانتے تھے، ہم بھی ان کی تقلید میں ایسا ہی کرتے ہیں حالانکہ جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں بعض بعض حالات میں ہائے مخلوط اپنی مستقل آواز رکھتی ہے۔ لیکن چونکہ عموماً ایسا نہیں ہے اس لئے قدما اس بات میں حق بجانب تھے کہ ہائے مخلوط کو تقطیع میں شامل نہ کریں۔ فارسی میں ایسی مثالیں ملتی ہیں کہ اساتذہ نے ایک یا ایک سے زیادہ حرف ساقط کیا ہے مثلاً خاقانی کے اس شعر میں "دہ ہیچ" کی ہائے ہوز یا "دیدست" کی "ت" ساقط کر دی گئی ہے ؎

جہانے نیم کشت ناوک تست
نہ دیدست ہیچ کس زخم کشادت

ایک یا ایک سے زیادہ حرف مصرعے کے شروع میں زائد کرنا اور اسے تقطیع میں

نہ شمار کرنا بھی فارسی میں زحاف خزم کے تحت موجود ہے۔ متاخرین نے اسے ترک کیا تو کیا ہوا، کتابی جواز تو ہے ہی، کیونکہ محقق طوسی نے بھی زحاف خزم کو منسوخ نہیں کیا جس طرح کے انحراف یا جسارت کی میں سفارش کر رہا ہوں اس کی کتابی دلیل کے علاوہ وجدانی دلیل کے ہوتے ہوئے صرف بعض بر خود غلط مولویوں یا کم کوش شاعروں اور قارئین کے خوف سے اسے استعمال نہ کرنا دانش مندی کے منافی ہے یہ جسارتیں شروع شروع میں کچھ ناگوار گذریں گی لیکن کان آشنا ہونے میں کتنی دیر لگتی ہے؟

اس مسئلہ کا رخ ایک اور بھی ہے۔ میں نے شروع میں کہا ہے کہ ہمارے شاعر مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے کی حد تک تو آ گئے لیکن مصرع طرح کی دھن ہمارے ذہنوں میں اس طرح رچ بس گئی ہے کہ ہم مسدس، مربع اور مثمن وزن کے حجرہ ہفت بلا سے بہ مشکل ہی نکل پاتے ہیں لاشعوری طور پر ہمارے ذہن میں چار یا چھ یا آٹھ ارکان کے مصرع کی دھن موجزن ہوتی ہے۔ اس لئے ہماری اکثر نظموں کا ڈھانچا اگر پورا بیک نظر سامنے لایا جائے تو یہ بات کھل جائے گی کہ پوری نظم چار چار ارکان کے مصرعوں میں تقسیم ہو سکتی ہے اور چھوٹے بڑے مصرعوں کی ترتیب اکثر مصنوعی ثابت ہوگی۔ دوسری بات یہ ظاہر ہوگی کہ جن افاعیل کی تکرار آسان ہے اور جن کا آہنگ نسبتاً سادہ ہے (مثلاً فعولن، فعل فعولن، فاعلن وغیرہ) انھیں میں، ہماری اکثر آزاد نظمیں موزوں کی گئی ہیں، پیچیدہ اوزان کو دور ہی سے سلام کیا گیا ہے۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ جن زحافات کو ایک ہی بحر میں استعمال کرنے کی گنجائش ہے ان کو نظم میں کیوں نہ برتا جائے؟ غزل میں تو خیر تھوڑی سی مشکل ہو سکتی ہے لیکن جب نظم کو آزاد کرنے کا دعویٰ ہم لوگ کر چکے ہیں تو اس کو وہ آزادیاں تو کم سے کم عطا ہی کر دیں جو عروض کی رو سے حق بجانب ہیں۔ اگر ہم فعولن کی گردان بار بار کر سکتے ہیں تو کیوں نہ ایک مصرع فعولن، فعولن فعل دوسرا مصرع فعولن فعولن فعولن فعولن تیسرا مصرع

فعولن، فعولن فع فعولن، چوتھا فعولن، فعل فعولن وغیرہ لکھیں؟ کیا ضروری ہے کہ ہماری نظموں کا ڈھانچا ایک ہی دو افاعیل کی باقاعدہ تکرار ہی سے تعمیر کیا جائے؟ بات اتنی ہی نہیں ہے۔ مسئلہ ایک اور بھی ہے۔ کیوں نہ ہم ایک ہی نظم میں مختلف بحریں استعمال کریں؟ مغربی زبانوں میں (حتیٰ کہ فرانسیسی اور اطالوی میں بھی، جو اس معاملے میں خاصی قدامت پرست ہیں) اوزان کا ڈھانچا اس قدر لچک دار ہو گیا ہے کہ اب بحروں کا نام کوئی نہیں لیتا۔ ازرا پاؤنڈ نے پچاس سال پہلے کہا تھا کہ مصرعے کا آہنگ بحر کا نہیں بلکہ معنوی بہاؤ کا پابند ہونا چاہیے۔ اس نظریے پر عمل درآمد کرنے میں اردو کی مشکلیں اظہر من الشمس ہیں، لیکن دو باتیں قابل غور ہیں۔ ایک تو یہ کہ نثر کی عبارت کو اگر ٹکڑے ٹکڑے کیا جائے تو بہت سے موزوں فقرے نکل آئیں گے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ مختلف بحروں میں ہوں گے (میں باوزن نہیں کہہ رہا ہوں، وزن ہر لفظ میں ہوتا ہی ہے۔ موزونیت وزن کے باقاعدہ التزام کو کہتے ہیں) تحریری نثر کے علاوہ عام بول چال کی زبان بھی موزوں فقروں سے مملو ہوتی ہے۔ مندرجہ ذیل عبارت دیکھیے۔

ننھی کو گھر میں پھر مار پڑی۔ — فعلن فعلن فع فعل فعَل
روتے روتے اس کی آنکھیں سوج گئیں۔ — فعلن، فعلن فعلن، فعلن، فعل، فعَل
کسی نے اسے چپ کرانے کی کوشش نہ کی — فعولن فعولن فعولن فعَل
وہ زور زور سے رو دیا۔ — فعلن۔ فعول فعلن فع
وہ ننھے ننھے قدموں سے تپتی ہوئی چھت پر چلتے چلتے۔ — فعلن، فعلن فعلن فعلن فعل فعولن
کاٹھ کے جنگلے کا سہارا لے کر — فعلن فعلن فعل، فعَل فعل فعل فعلن فع
کھڑا سا رہ گیا۔ — مفاعیلن مفا

یہ اقتباس رام لعل کے افسانے "فرضی آگ کی لو" کی پہلی سات سطروں سے لیا گیا ہے۔ سب جملے پورے ہیں۔ میں نے ان میں کوئی تحریف نہیں کی ہے اور نہ رام لعل کا افسانہ خاص

طور پر اس عمل جراحی کے لئے منتخب کیا ہے۔ اس اقتباس سے کیا ظاہر ہوتا ہے؟ یہی نہ کہ نثر بھی کبھی مختلف اوزان پر مشتمل موزوں ٹکڑوں کا مجموعہ ہو سکتی ہے اور پھر بھی ہمارے کانوں پر گراں نہیں گزرتی۔ اگر ایسا ہے تو ایسی نظم کہنے میں کیا مضائقہ ہے؟ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ اپنی نظم کی ایک حاوی لے یا بنیادی آہنگ مقرر کر لیں اور نظم اگرچہ مختلف اوزان میں ہو لیکن پوری نظم کی لے ایک مجموعی آہنگ لئے ہوئے اسی حاوی لے کی طرف جھکی ہوئی ہو۔ حاوی لے کا مسئلہ ذرا نازک ہے۔ لیکن یہاں بھی قدیم عروضیوں نے ہماری مدد کے لئے اشارے چھوڑے ہیں۔ انھوں نے بتایا ہے کہ فلاں فلاں بحروں میں فلاں فلاں طرح کے انحرافات کو یکجا کرنا صحیح ہے۔ ان میں سے بعض کی تفصیل آئندہ صفحات میں ملے گی۔ یہ آزادیاں کیوں جائز بلکہ مستحسن قرار دی گئیں؟ اسی وجہ سے کہ ان کو استعمال کرنے سے شعر یا نظم کی حاوی لے پر کوئی ضرب نہیں پڑتی۔ ہم اسی اصول کو اور پھیلا کر استعمال کر سکتے ہیں۔

میں یہ بات جانتا ہوں کہ بہت سی بحریں اور زحافات جو متقدمین اردو نے ترک کر دیئے ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ہماری زبان کے آہنگ سے متغائر ہیں اور ان میں شعر موزوں کرنا غیر فطری طور پر مشکل معلوم ہوتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو اساتذہ انھیں کیوں چھوڑ دیتے۔ لیکن غیر فطری مشکل کی یہ بحث اضافی ہے۔ اگر شاعر کے کان مروجہ موسیقی اور شعری زبان کے مروجہ آہنگ سے پوری طرح سیراب نہ ہوں اور اس کی قوت شعر گوئی اوسط سے زیادہ ہو تو وہ بہت سی نامانوس دھنیں دوبارہ زندہ کر سکتا ہے۔ درحقیقت شاعر میں موسیقی اور تنوع کا احساس جتنا گہرا اور اس کا علم جتنا وسیع ہوگا، وہ اتنا ہی زیادہ تازہ کار ہوگا۔ غالب نے مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلاتن اور مفتعلن فاعلات مفتعلن فع کو نہایت کامیابی سے استعمال کیا۔ فیض نے بھی اول الذکر اور انشائے موخرالذکر

کو بہت خوبی سے برتا ہے مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن کو اقبال نے اس حسن و قوت اور اس کثرت سے استعمال کیا کہ یہ اوزان انھیں کے ہو کر رہ گئے۔ مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن کو جب فارسی میں قاآنی نے پہلی بار قصیدہ میں استعمال کیا تو ہر طرف ایک غلغلہ مچ گیا۔ نئے شاعروں نے متدارک مثمن سالم مضاعف (فاعلن آٹھ بار) کو دوبارہ رائج کیا۔ یگانہ نے مختلف تحریفات کو آزادی سے برتا ہے اگر ہم بھی دوسرے میدانوں میں قدم رکھیں تو کیا ہرج ہے؟

مختلف البحر نظم کے بارے میں میرا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ حاوی لے کے تصور کو وضاحت سے سمجھ لینے کے بعد ایسی نظم کو کہنا یا پڑھنا مشکل نہ ہوگا۔ نظم منثور اور بولی کی دھن میں لکھی ہوئی نظم کا تذکرہ آج کل ہمارے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ میرا کہنا ہے کہ نظم منثور یا بولی کی دھن میں شاعری کی تکنیک اگر ہو سکتی ہے تو وہی ہے جو میں بیان کر رہا ہوں۔ نظم کے اس نظریے سے دو سوال اور اٹھتے ہیں۔ اول تو یہ کہ جس طرح کی نظم کی وکالت میں کر رہا ہوں اس میں اور نثر میں کیا فرق ہے؟ یہاں پر ہم پھر نثر و نظم کے فرق کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ جیسا کہ میں تفصیل سے کہیں اور کہہ چکا ہوں، نظم و نثر کا بنیادی فرق زبان کا ہے جب تک آپ نثر کی زبان استعمال کریں گے، نثر ہی لکھیں گے، چاہے آپ کی تحریر ہر طرح عروض و تقطیع کی ترازو پر پوری اترتی ہو۔ کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ نظم و نثر کا تخلیقی عمل بھی مختلف ہوتا ہے لیکن تخلیقی عمل وہ چیز ہے جو تحریر کے کاغذ پر آنے سے پہلے واقع ہو چکی ہوتی ہے اور قاری کو اس کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ لہٰذا ایسی چیز کو تفریق کی وجہ ٹھہرانا جس کا تعین ہماری نہ کر سکے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

دوسرا سوال زیادہ اہم ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ نظم کے مصرعے مختلف الوزن ہوں گے تو آہنگ کی اس بظاہر بے ترتیبی کے باعث اس کی قرأت یا گانا ممکن نہ ہوگا

لیکن شعر کی قرأت یا گانا شعر کے ظاہری آہنگ پر منحصر نہیں ہوتا۔ ہماری تنقید بہت سے خود ساختہ فریبوں میں مبتلا رہی ہے، ان میں سے ایک شعر کی نغمگی یا غنائیت بھی ہے مثلاً مجنوں گورکھپوری نے کہا کہ اقبال کا مشکل سے مشکل شعر بھی نازک ترین ساز پر گایا جا سکتا ہے۔ درحقیقت یہ کمال شعر کا نہیں بلکہ ساز اور گانے والے کا ہے۔ شعر کتنا ہی لچر ہو، اچھا گانے والا اچھی موسیقی کی مدد سے اس کو کہیں کا کہیں پہنچا دے گا۔ یہ تو آپ مانیں گے کہ فلمی گانوں سے زیادہ پست اور سفیہ شاعری کی نہیں ہو سکتی۔ لیکن یہی بے روح اور زیادہ تر بے معنی الفاظ جب ماہر موسیقار اور اعلیٰ گانے والے کو مل جاتے ہیں تو سماں بندھ جاتا ہے، لہٰذا کسی شعر کا گائے جانے کے قابل ہونا اس کی خوبی یا خرابی کا ثبوت نہیں۔ گانے والا الگ سے ایک راگ یا دھن شعر پر مسلط کرتا ہے، شعر کے الفاظ محض ایک رقیق مظروف ہوتے ہیں جو راگ کے ظرف میں ڈھل جاتے ہیں۔ رقیق مظروف کی شکل اور رنگت ظرف کی شکل اور رنگت کے تابع ہوتی ہے یعنی راگ کا وجود آزاد ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کا تابع نہیں ہوتا۔ اگر ایسا نہ ہو تو فلمی گانوں اور قوالیوں میں درجنوں مختلف بحروں والے اشعار ایک ہی دھن میں نہ گائے جا سکتے۔ الفاظ کے سر کو اپنے وجود کے لئے راگ کی ضرورت ہوتی ہے، اس کے برعکس نہیں، کہتے ہیں شیکسپیر کے گیتوں میں موسیقیت اس وجہ سے بہت زیادہ ہے کہ وہ پہلے سے ترتیب دی ہوئی دھنوں پر لکھے گئے تھے، (فلمی گانوں کے لئے اب بھی یہی طریقہ رائج ہے) لیکن اس مفروضے کی بھی کوئی حقیقت نہیں۔ کوئی بھی گیت کسی بھی دھن پر گایا جا سکتا ہے پہلے سے ترتیب دی ہوئی دھن شاعر کے لئے صرف ایک محرک کا کام کرتی ہے۔ فلموں میں دھن پہلے بنانے اور گیت بعد میں لکھوانے کا فائدہ یہ ہے کہ موسیقار کو شاعر کا پابند نہیں ہونا پڑتا کہ وہ شاعر کے گیت کے حسب حال دھن بنائے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ پرانی فلموں

کی دھنوں میں ہیر پھیر کر کے دھن بنالی جاتی ہے، پھر شاعر سے کہا جاتا ہے کہ اس طرز پر ایک گیت لکھ دو۔ اس سے موسیقار کا کام تو آسان ہو جاتا ہے لیکن شاعر کو نہ مشکل ہوتی ہے نہ آسانی۔ وہ اپنی طبیعت سے گیت لکھ دیتا ہے اور دھن سے محرک کا کام لیتا ہے۔ فلم ڈائرکٹر نوشاد علی نے جاں نثار اختر کے ذکر میں لکھا ہے کہ وہ یعنی نوشاد اکثر گیت پہلے لکھواتے ہیں اور اس کی دھن بعد میں مرتب کرتے ہیں لہٰذا مختلف اوزان نظم کو گانا یا اس کی قرارت کوئی ایسا مسئلہ نہیں جس کو حل کرنے میں دشواری ہو۔

آہنگ کا حسن معنی کے حسن کا بڑی حد تک تابع ہوتا ہے، اس میں کوئی شبہ نہیں ہیں خود اس مسئلہ پر تفصیلی بحث شعر غیر شعر اور نثر میں کر چکا ہوں لیکن جہاں میں آہنگ کے حسن کو معنی کے حسن سے متعلق ٹھہراتا ہوں، وہاں آہنگ کے مجرد اور مشینی طور پر پیدا ہونے والے حسن کا بھی قائل ہوں۔ اس کی طرف میں نے پہلے بھی اشارہ کیا ہے کہ معنی کے حسن سے قطع نظر خود بحر اور وزن اپنا حسن رکھتے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے (حسب معمول) ارسطو نے توجہ دلائی تھی۔ خود ہمارے یہاں اس نظریے کو وضاحت سے بیان نہیں کیا گیا لیکن مختلف بحروں اور زحافات کی ایجاد، ان کا التزام اور ان کے نئے نئے نمونوں کی تلاش میں پرانے اور نئے فارسی گویوں کی سرگردانی، اس بات کا ثبوت ہیں کہ انکی شعریات اس سے بہ خوبی واقف رہی ہے۔ یہی حال سنسکرت شعریات کا ہے جہاں عروض اور مشینی آہنگ کے قضیئے کو بہت اہم قرار دیا جاتا ہے۔ مغرب میں ان مسائل پر تفصیلی فلسفیانہ فکر کولرج کے یہاں ملتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے :۔

> وزن بجائے خود (قاری کی) توجہ کو بیدار کرنے کا کام کرتا ہے اور اس طرح یہ سوال بھی پیدا کرتا ہے کہ توجہ کو اس طرح بیدار کرنے کی ضرورت کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب صرف وزن کے پیدا کردہ لطف کے حوالے سے نہیں دیا جا سکتا، کیونکہ میں دکھا چکا ہوں کہ یہ لطف بشرطیکہ اوران تصورات والفاظ کی خوبی اور برمحل ہونے پر منحصر ہے جن کے اوپر وزن کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اور میں اس کے علاوہ اس سوال کا منطقی جواب نہیں ڈھونڈ سکتا کہ میں وزن میں اس لئے لکھتا ہوں کہ میں ایسی زبان استعمال کرنا چاہتا ہوں جو نثر سے مختلف ہے۔

اس طرح کولرج دونوں مسائل چشم زدن میں طے کر دیتا ہے۔ وزن یعنی آہنگ کا لطف معنی کے حسن کا تابع ہے۔ خود شاعرانہ زبان وزن اور (اس طرح آہنگ کے تنوع) کا تقاضہ کرتی ہے۔ معاملے کی وضاحت وہ آگے چل کر یوں کرتا ہے۔

دوسرے مقامات پر جو دلائل میں دے چکا ہوں ان سے میں یہ نظریہ وضع کرتا ہوں کہ وزن ہی شعر کی مناسب ہیئت ہے اور وزن کے بغیر شعر عیب دار اور غیر تکمیلی رہ جاتا ہے۔ جب وزن کے تصور کو شعر کے ساتھ اکثر و بیشتر اور ایک مخصوص مناسبت کے ساتھ مربوط کیا گیا ہے تو جو کچھ بھی وزن کے ساتھ منسلک ہو گا وہ چاہے خود اصطلاحاً شاعرانہ نہ ہو لیکن اس میں اور شعر میں کوئی خصوصیت مشترک ضرور ہو گی۔

یہاں ملحوظ رہے کہ وزن کی تعریف اتنی لچک دار ہونا چاہئے کہ اس میں نثری نظم شامل ہو سکے۔

آہنگ کے میدان میں تغیر اور تنوع بذاتہ دلچسپ اور خوبصورت ہوتا ہے، اس نظرئیے کی پابندی کے ہی نتیجے میں طرح طرح کے عروضی انحرافات اور تازہ کاریاں وجود میں آئیں۔ فارسی میں تو کئی شعراء نے اس کا التزام رکھا ہے کہ وہ آزادیوں کو ممکن حد تک برتیں، لیکن ہمارے یہاں شعراء کو آہنگ کی اہمیت اور ماہیت کا احساس اس

لیے بہت کم رہا کہ عروض میں تخلیقی فکر پچھلے تقریباً سو برس سے مفقود ہو گئی۔ بلکہ بعد کے لوگوں لئے تو عروض کو گالی کے طور پر استعمال کیا۔ یہی حشر علم بدیع و بیان کا ہوا۔ ایک طرف تو لگے بندھے قواعد پر اصرار ہوتا رہا اور دوسری طرف ان قاعدوں کی اہمیت ضرورت نفع و نقصان ان مسائل پر تفکر کا دروازہ نئے اور پرانے دونوں گروہوں نے بند کر دیا۔ اب وقت آگیا ہے کہ عروض و بیان پر دوبارہ توجہ کی جائے اور ان مردہ علوم کو زندہ ثابت کیا جائے۔ نئے تجربات اسی وقت ممکن ہیں جب قدیم سے پوری واقفیت ہو۔ جب تک ہمیں یہ معلوم ہی نہ ہو گا کہ کس چیز سے انحراف کرنا ہے ہم انحراف بھلا کس طرح کر پائیں گے پرانے لوگ یا لاعلم لوگ انحراف اور انقطاع کو ہم معنی سمجھتے ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ ادبی روایت میں انقطاع کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا صرف انحراف ہوتے ہیں جو بعد میں خود روایت جیسا استحکام حاصل کر لیتے ہیں۔ اس وقت پھر ضرورت پڑتی ہے کہ کچھ تازہ خیال لوگ میدان میں آئیں اور پرانی روایت کے بطن سے نئی جدتوں کو برآمد کریں یا ان پرانی جدتوں کو دوبارہ دریافت کریں جن کے چہرے پر امتداد زمانہ یا تبدیلئ رواج کی وجہ سے نقاب پڑ گئی تھی۔ ہر نیا نقاد نقاب کشا بھی ہوتا ہے اور نئے چہرے بھی تلاش کرتا ہے ایمان کی تو یہ ہے کہ ایک کے بغیر دوسرا عمل ممکن نہیں۔

باب دوم

شعر اردو میں آوازوں کی تخفیف اور سقوط کا مسئلہ

خدا بخشے ہمارے متاخرین علمائے ادب کو کہ بڑے میاں تو بڑے میاں چھوٹے میاں سبحان اللہ والی مثل ان پر خوب صادق آتی ہے۔ انھوں نے فن شاعری (علی الخصوص عروض، بیان، بدیع، قافیہ) کے بہت سے اصول فارسی سے مستعار لیے، لیکن اگر فارسی میں یہ اصول بقدر ہزار دس بے لچک ہے تو انھوں نے جب تک انھیں بقدر سو دس بے لچک نہ بنا لیا، چین کی سانس نہ لی۔ اس پر طرہ یہ کہ زبان کے بارے میں انھوں نے یہ مفروضہ تراش لیا کہ جو الفاظ بدیسی ہیں ان پر بدیسی ہی قاعدوں کا اطلاق کیا جائے گا۔ چنانچہ انھوں نے کہا کہ ہندی اور فارسی الفاظ کے مابین کسرۂ اضافت نہیں لگ سکتا یا یہ کہ ہائے مختفی پر ختم ہونے والے الفاظ اگر مرکب حالت میں ہوں تو ان کی ہائے مختفی کا کھینچاؤ نہیں ہو سکتا۔ مثلاً رنگ چہرہ کو بوئے صحرا کا ہم قافیہ نہیں قرار دے سکتے۔ عربی شاعری میں قافیے کے اصول خاصے نرم ہیں۔ فارسی میں طرح طرح کی اجازتیں موجود ہیں اور ان کا فائدہ اٹھایا گیا ہے، لیکن یہاں ہم آواز

حروف کو ہم قافیہ سمجھا تو دو ار ہا ایطاء کی بحث میں وہ وہ موشگافیاں ہوئیں کہ ہر بال کی دس دس کھالیں کھینچ گئیں۔ بدیسی الفاظ کو چند مخصوص قوانین کا پابند ٹھہرانے کا اثر عروضی قاعدوں پر بھی مرتب ہوا۔ اس طرح اردو عروض کی تنگی بجا تھوڑی اور بڑھ گئی۔ پابندیاں عائد کرنے کے اندھا دھند جوش کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بہت سی مناسب اور ضروری پابندیاں نامناسب اور غیر ضروری پابندیوں کے غیر منطقی انبار میں دب گئیں۔ اس طرح ایک طرف تو فن شعر کے طالب علم کو فن کی فہم کے بجائے کچھ اندھے روکھے پھیکے قوانین ہاتھ لگے اور دوسری طرف نکتہ چینوں کو یہ کہنے کا موقع ملا کہ اردو میں فن شاعری کے بیشتر قواعد وضوابط غیر منطقی، غیر ضروری اور بے اصول ہیں۔

عروضی پابندیوں کی ضرب لامحالہ ان آوازوں اور حروف پر سب سے گہری پڑی جن کو برتنے یا جن کے تلفظ میں کچھ تغیر کی آزادی ممکن تھی۔ ظاہر ہے کہ جن آوازوں یا شکلوں میں تغیر کی گنجائش ہی نہ تھی (یعنی جو پہلے ہی پابند تھیں) ان پر پابندی مسلط کرنے کا سوال اٹھتا ہی نہ تھا۔ مشق ستم کے لئے تو وہی چند کھلنڈرے پکڑے گئے جن کی فطرت میں تھوڑی بہت آزادی ودیعت ہوئی تھی ان گناہ گاروں کی فہرست حسب ذیل ہے۔

(۱) پانچ مصوتے، یعنی الف، یائے معروف، مجہول، واو معروف و مجہول

(۲) دو نیم مصوتے، یعنی ہائے ہوز اور ہائے حطی

(۳) ایک مصمتہ یعنی عین مہملہ

باستثنائے الف موصولہ اور عین مہملہ موصولہ یہ تمام آوازیں اسی وقت تغیر و تبدل قبول کرتی ہیں جب وہ لفظ کے آخر میں آئیں۔ لہذا تغیر و تخفیف کی تمام گفتگو میں یہ اصول سامنے رکھئے کہ ساری بحث آخری حرف کے حوالے سے ہو رہی ہے یعنی اگر لفظ ہمارا کو میں نے مخفف لکھا ہے تو میری اصطلاح میں مطلب یہ ہے کہ اس کا

آخری الف مخفف ہے نہ کہ پہلا الف جب موصول ہوتا ہے تو ہمیشہ لفظ کے شروع میں آتا ہے۔ علین مہملہ پر تخفیف کا عمل بعض بعض حالتوں میں لفظ کے آخر میں بھی ہوتا ہے ان کی تفصیل آگے آئے گی۔ ہائے ہوز اور حائے حطی کو میں نے نیم مصوتہ اس لئے کہا ہے کہ ان کی بھی آواز کبھی کبھی متغیر ہو جاتی ہے، جیسا کہ آگے بیان کیا گیا ہے، یہ تقسیم میں نے عروضی نقطۂ نظر سے کی ہے، لسانیات کے نقطۂ نظر سے نہیں۔

مندرجۂ بالا فہرست میں الف سب سے زیادہ متلون مزاج مصوتہ ہے۔ اس کی آواز طویل، مختصر یا بالکل غائب (موصول) ہو سکتی ہے۔ یہ بات بہت صاف ہے، لیکن اسے اور بھی واضح کرنے کے لئے مثالیں حاضر ہیں۔

(۱) غالب:۔ ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب۔ تمناہ کا، دوسرا، یا ان سب الفاظ میں الف کی آواز طویل ہے۔

(۲) اقبال:۔ تیرے جلوے کا نشیمن ہو مرے سینے میں۔ کا میں الف کی آواز مختصر ہے۔

(۳) غالب:۔ شب خمار شوق ساقی است خیز اندازہ تھا۔ اندازہ کا الف اول حذف ہو گیا ہے (یعنی خیز کی ز سے موصول ہو گیا ہے۔)

فہرست اول کی بقیہ چار آوازیں طویل یا مختصر ہو سکتی ہیں (آتی ہیں ہ مفعولن آتی ہیں، فاعلن - آتے ہیں مفعولن آتے ہیں، فاعلن - کو بھی ہے مفعولن کو بھی ہے، فعولن - وغیرہ) فہرست دوم کا مسئلہ دلچسپ ہے - ہائے ہوز (اگر وہ لفظ کے آخر میں ہو) میں بھی تین تغیر ممکن ہیں، لیکن زبان (جو انسان کی بنائی ہوئی ہے اور انسان کا ہم جو رجحان ہے) صرف دو کو قبول کرتی ہے کیونکہ تیسرا تغیر بے فائدہ ہے مثلاً" اقبال:

(۱) ادب پہلا قرینہ ہے محبت کے قرینوں میں

(۲) نہ سلیقہ تجھ میں کلیم کا نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا۔

پہلی مثال میں قرینہ بروزن فعولن یعنی بروزن یہی نا ہے۔ اس میں ہائے مختفی کو واضح کرکے قری ن ہ بروزن مصالح بھی پڑھ سکتے ہیں۔ لیکن چوں کہ تلفظ کی تبدیلی کے باوجود وزن نہیں بدلتا (یہی نا = فعولن، مصالح = فعولن) اس لئے زبان قری ن ہ بروزن مصالح کو قبول نہیں کرسکتی۔ ظاہر ہے کہ وزن اور معنی ایک ہوں تو دوسرے تلفظ کی عروضی یا صوتی ضرورت باقی نہیں رہتی[1]۔ دوسری مثال میں یہی قرینہ بروزن فعول یعنی بروزن قریب استعمال ہوا ہے۔ اس طرح لفظ کے آخر میں آنے والے ہائے ہوز کی صوتی اعتبار سے دو ہی شکلیں مستعمل نظر آتی ہیں[2]۔

حائے حطی اور عین مہملہ کی صورت حال ان سب سے الگ ہے، اس معنی میں کہ ان آوازوں کی اصلی شکل کا ہمارے یہاں نہیں ہے۔ وجود حال اور ہال آم اور عام کے تلفظ ہمارے یہاں ایک ہی ہیں۔ لہذا حائے حطی پر بھی وہی تغیرات برپا ہوسکتے ہیں جو ہائے ہوز (مختفی) پر ممکن ہیں۔

---

۱ واضح رہے کہ میں اس تغیر کی بات کر رہا ہوں جو الفاظ کے تلفظ میں اصولاً پیدا ہوتا ہے۔ ایسے الفاظ بحث سے خارج ہیں (مثلاً زمرد) جن کے ایک سے زیادہ تلفظ مستعمل ہیں۔ ایسے الفاظ میں تلفظ کا اختلاف عروضی یا صوتی بنیادوں پر نہیں ہے۔ لسانیاتی اعتبار سے ایک لفظ کثیر التلفظ ہوسکتا ہے لیکن عروضی اور صوتی اعتبار سے (جس کی بنیاد عقل عامہ ہے) وزن اور معنی کی تبدیلی کے بغیر ایک لفظ دو طرح شاذ ہی بولا جاتا ہے۔

۲ لفظ کے آخر میں آنے والی ہائے ہوز کی لسانیاتی اعتبار سے بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو ہائے اصلی اور دوسری ہائے وصلی جسے ہائے زائدہ اور ہائے مختفی بھی کہتے ہیں۔ (اردو میں ہائے مختفی کی اصطلاح متداول ہے۔) ہائے مختفی کا کام صرف ماقبل کے حرف پر (بقیہ اگلے صفحہ پر)

لہذا جب طرح میں جائے حطی کو طویل کیا جائے گا تو ت رہ تلفظ ہوگا۔ عین مہملہ کا معاملہ یہ ہے کہ چونکہ یہ ہمارے یہاں الف کی طرح بولا جاتا ہے اس لئے اگر لفظ کے شروع میں ہو تو اس کا ماقبل سے موصول ہو جانا عام بات ہے جیسے

فیض :- دیوارِ شب اور عکسِ رخِ یار سامنے

اس مصرع میں عکس کا عین جو الف کی آواز میں بولا جاتا ہے ماقبل کی رائے مہملہ سے موصول ہو گیا ہے۔ عین مہملہ لفظ کے آخر میں ہمارے یہاں تین طرح سے آتا ہے۔

(۱) موقوف، جب کہ ماقبل کوئی ساکن مصمتہ ہو مثلاً شمع، جمع، نزع۔ ان صورتوں میں عین مہملہ صوتی اعتبار سے تقریباً ہمزہ کا کام کرتا ہے اور اس میں کوئی تغیر نہیں آسکتا[۳]۔ ایسے تمام الفاظ میں عین پر خفیف سا فتحہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مزید تخفیف کا سوال نہیں ہوتا۔

(۲) ساکن، جب کہ ماقبل کوئی متحرک مصمتہ ہو۔ مثلاً فرع، طمع۔ ان صورتوں

فتحہ کی دلالت کرتا ہے، یعنی اس کے ماقبل پر ہمیشہ فتحہ ہوتا ہے۔ ہائے اصلی کے ماقبل کوئی بھی حرکت (فتحہ، کسرہ، ضمہ) ہو سکتی ہے۔ ہائے اصلی کی آواز ہمیشہ صاف پڑھی جاتی ہے اس میں کوئی تغیر نہیں ہوتا۔ ہائے مختفی کی آواز میں جیسا کہ اوپر کہا، مختصر یا طویل ہو سکتی ہے۔ اردو میں ہائے اصلی والے غیر عربی الفاظ بہت کم ہیں، اور ان میں سے اکثر ایسے ہیں جن کی اصلی شکل میں ہائے اصلی کے پہلے الف ممدودہ تھا۔

ہائے اصلی :- شہ (مخفف از شاہ)، گنہ (مخفف از گناہ) کلہ (مخفف از کلاہ) پنہ (مخفف از پناہ) نتہ (محاورہ نتہ دینا) وغیرہ۔ ہائے مختفی :- کردہ، نمونہ، سلیقہ، زمانہ، بدلہ، انبوہ وغیرہ۔

فارسی اور اردو میں اکثر عربی الفاظ جن کے آخر میں تائے تانیث یا تائے وحدت ہے۔ ت کی جگہ ہائے مختفی کے ساتھ مروج ہو گئے ہیں۔ مثلاً سلیقہ، طریقہ، حملہ، حجرہ وغیرہ فارسی شعرا نے ہائے مختفی کو طویل کرکے (یعنی اس میں ہائے ہوز کو ظاہر کرکے) اسے ہائے اصلی کے ہم قافیہ

میں عین مہملہ کی وہی قیمت ہے جو فارح میں حائے حطی کی ہے۔ یعنی فرع کو۔ بروزن فعولن یعنی بروزن تمنا بھی ہو سکتا ہے اور بروزن فعلن یعنی بروزن بسخدا بھی ہو سکتا ہے

(۳) موقوف، جب کہ ماقبل کوئی ساکن مصوتہ ہو۔ مثلاً نزاع، بدیع۔ ان کی وہی کیفیت ہے جو شمع، جمع وغیرہ کی ہے۔

بس اتنے ہی تغیرات ہیں جو ان آوازوں میں فطری طور پر ممکن ہیں اور جنھیں، ہم بول چال میں آزادی سے روا رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان آوازوں میں فی نفسہٖ لچک ہوگی اور زبان اسے ان حالات میں قبول بھی کرتی ہوگی جن کا میں نے ذکر کیا ہے اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ زبان کے genius نے بعض قسم کے تغیرات کو ازخود وضع کیا اور قبول کیا اور بعض پر نگاہ بھی نہ ڈالی۔ ورنہ اسکی کیا وجہ ہے کہ ایک کے سوا سب تغیرات لفظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں؟ ان تغیرات کے خلاف فطرت یا خلاف قانون ہونے کا سوال اصولی طور پر اٹھ ہی نہیں سکتا۔ ان زبانوں کے مقابلے میں جن کا وزن اصلاً اقداری ہے (مثلاً انگریزی) یا جن کا وزن اقداری اور مقداری دونوں ہے (مثلاً فرانسیسی) تلفظ میں تبدیلی کی یہ آزادیاں جو میں نے اوپر گنوائی ہیں بہت محدود، روکھی پھیکی اور دبلی پتلی معلوم ہوتی ہیں۔

لیکن ہمارے قانون سازوں کو اتنی بھی آزادیاں کب گوارا تھیں۔ انھوں نے جو حکم جاری کئے ان کی مجمل، فہرست حسب ذیل ہے۔

(۱) عین مہملہ کو نہ الف کی طرح موصول کر سکتے ہیں اور نہ ہائے ہوز کی طرح خفیف کر سکتے ہیں۔ اگر ایسا کیا گیا تو مصرع وزن سے گر جائے گا۔ وجہ؟ یہی کہ عرب میں بعض

نظم کیا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد نے اپنے ایک مضمون میں ایسی کئی مثالیں نقل کی ہیں۔ اس کا ذکر آگے آئے گا۔ موجودہ مضمون میں جہاں جہاں میں نے ہائے ہوز کی تخفیف کا تذکرہ کیا ہے میری مراد ہائے مختفی ہے بشرطیکہ اس کے خلاف صراحت نہ کر دی گئی ہو۔

لوگ عین مہملہ کو مخرج صحیح سے ادا کرتے ہیں۔ اگر آپ کو یہ معلوم کرنا ہے کہ آپ کا عین ساقط تو نہیں ہو رہا ہے، تو اسے غین بنا کر پڑھیے۔ اگر غین وزن میں آجائے تو عین بھی درست ہو گا، ورنہ نہیں۔

(۲) حائے حطی کو ہائے ہوز کی طرح خفیف کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا جہاں[۱] آپ نے اسے خفیف کیا، آپ خود خفیف ہوئے۔ اگر آپ کو یہ معلوم کرنا ہے کہ حائے حطی سلامت ہے کہ نہیں تو اس کو خ بنا کر پڑھیے۔ اگر خ وزن میں آجائے تو ح بھی وزن میں ہے۔ وجہ؟ یہی کہ عرب میں بعض لوگ حائے حطی کو مخرج سے ادا کرتے ہیں۔

(۳) ہائے مختفی کی طوالت (یعنی اسے الف ممدودہ کی طرح پڑھنا) اسی وقت ممکن ہے جب لفظ اکیلا ہو۔ اگر بھولے سے وہ کسی اور[۵] فارسی یا عربی لفظ کی صحبت میں مع عطف یا مع اضافت پایا گیا تو اس میں ہائے مختفی کی تطویل غلط ہوگی۔ وجہ؟ سامنے کی بات ہے، اگر عطف یا اضافت لگ گئی تو دونوں لفظ فارسی قاعدے کے پابند ہو گئے۔ اور فارسی میں ایسی تطویل مع عطف و اضافت مستعمل نہیں۔

(۴) مصوتوں کا تو وہ برا حال ہوا ہے کہ توبہ بھلی۔ ان کے بارے میں چار مذہب ہیں

---

[۱] یہی حال ان الفاظ کا ہے جن کے آخر میں حائے حطی موقوف اور اس کے ماقبل کوئی ساکن مصوتہ یا مصمتہ ہے۔ مثلاً طرح، شرح، مدح (سب بروزن فعل)، یا قبیح، ترجیح، انشراح وغیرہ

[۲] طرح بروزن فرح یعنی بروزن فَعَل جیسے الفاظ کا تلفظ ہمارے یہاں ہائے مختفی والے الفاظ سے قطعاً مشابہ ہے، اس لئے ان کی تخفیف بالکل مناسب ہے۔

[۵] یہ ملحوظ رہے کہ اردو میں تقریباً تمام الفاظ جو ہائے مختفی پر ختم ہوتے ہیں، فارسی یا عربی ہیں۔ بعض ہندی کا املا جو ہائے مختفی کے ساتھ مستعمل ہو گیا ہے (مثلاً راجہ بجائے راجا، ٹھکانہ بجائے ٹھکانا، جوتہ بجائے جوتا، کلیجہ بجائے کلیجا، بھتیجہ بجائے بھتیجا، ستہ بجائے ستا، سینہ بجائے سینا) بدیسی الفاظ کی نقل اور بجائے ہندوستانی الفاظ کو ولایتی وقار بخشنے کی غیر شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔

الف :- ایک گروہ کہتا ہے کہ کسی بھی لفظ میں مصوتے کی تخفیف ناجائز ہے۔ مصوتہ اگر خفیف ہوگیا (یعنی دب گیا) تو مصرع ساقط الوزن ہوگیا۔ چنانچہ کھلتے ہیں، جاتے ہیں کو بروزن مفعولن ہی باندھنا چاہیئے بروزن فاعلن غلط ہے۔

ب :- ایک گروہ کہتا ہے کہ فارسی عربی الفاظ کے حروف مصوتہ کی تخفیف درست نہیں

ج :- ایک اور گروہ کہتا ہے کہ فارسی اور عربی الفاظ اگر بے عطف و اضافت ہوں تو یہ تخفیف گوارا ہے۔

د :- بعض لوگ صرف ذوق سلیم پر بھروسا کرنے کے قائل ہیں۔

گروہ ثانی کے بعض افراد نے حرف اصلی کی تخفیف کو غلط اور حروف وصلی کی تخفیف کو گوارا ٹھہرایا ہے۔ لیکن تینوں گروہوں نے وجہ یہی بیان کی ہے کہ چونکہ شعر فارسی میں حرف یا مصوتے کی تخفیف نہیں ہوتی، اس لئے شعر اردو میں کیوں کر جائز قرار دی جا سکتی ہے۔

جہاں تک سوال حائے حطی اور عین مہملہ کا ہے اس میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں کہ ہمارے عروضیوں کے نافذ کئے ہوئے احکام بالکل بے جا، مہمل، غیر حقیقت پسندانہ اور ضرر رساں ہیں۔ جن آوازوں کا ہماری زبان میں وجود ہی نہیں ہے ہم ان کو اپنے عروضی نظام میں جگہ کیوں اور کیسے دیں؟ رسم الخط کا معاملہ الگ ہے، کیونکہ رسم الخط کا تعلق تحریر سے ہے، آواز سے نہیں۔ تحریر ان حروف کو اپنی اصلی شکل میں اب تک قبول کئے ہوئے ہے۔ لیکن عروض کا تعلق بولنے کے طریقے سے ہے، تحریر سے نہیں۔ ہمارے بولنے کے طریقوں نے عین اور ح کے اصل تلفظ کو نظر انداز بلکہ منہدم اور پامال کر دیا ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم پھر بھی اس اصل لیکن ہمارے لئے ذہنی اور معدوم تلفظ کو اپنی موزونیت کا معیار بنائے رکھیں۔ عین کو غین اور ح کو خ بنا کر پڑھنے اور پھر موزونیت پرکھنے کی بھی ایک ہی رہی جب لفظ کا املا عین یا ح سے ہے تو ہم اس پر نقطہ

کیوں لگائیں؟

یہ زبردستیاں ہمارے اوپر یہ کہہ کر روا رکھی گئیں کہ چونکہ یہ آوازیں یا الفاظ عربی و فارسی ہیں اس لئے وہ انھیں ضابطوں کو قبول کر سکتے ہیں جو بدیسی زبان میں ان پر عاید تھی۔ اس کا یہ مطلب تو یہ نکلا کہ (مثلاً) اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کے تمام الفاظ عربی ، فارسی، سنسکرت، ہندی، انگریزی وغیرہ سے مستعار لئے گئے ہیں۔ اور اگر اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے تو پھر قواعدے قانون کی بحث کیسی؟ ہر ایک کو اپنی من مانی کرنے دیجئے ظاہر ہے کہ بدیسی الفاظ پر بدیسی ہی زبان کے قواعد کے اطلاق کا اصول زبان ہی کے تصور کی بیخ کنی کرنا ہے تعجب ہے کہ جن سنگھیوں اور مہا سبھائیوں نے ہمارے اساتذہ کو اپنے یہاں مہاتماؤں اور اوتاروں کا درجہ نہیں دیا۔ کیونکہ دونوں ہی کہتے ہیں کہ اردو کوئی زبان نہیں ہے۔ اساتذہ کہتے ہیں کہ فارسی لفظ پر فارسی قاعدہ لگاؤ، عربی لفظ پر عربی ضابطہ عاید کرو۔ یہ لفظ اردو میں مستعمل ہیں تو کیا ہوا؟ اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے اس کے سب الفاظ انھیں زبانوں کے اصول منطبق ہوں گے جن سے وہ الفاظ مستعار لئے گئے ہیں۔ جن سنگھی کہتا ہے کہ اردو ہندی کی محض ایک شیلی ہے خود کوئی زبان نہیں ہے۔ چلئے نتیجہ کی حد تک تو دونوں متفق ہیں۔ استدلال مختلف ہے تو کیا ہوا؟

لیکن یہ دلیل بھی (اگر اسے دلیل کا درجہ تفویض کر ہی دیا جائے) کہ غیر زبانوں کے الفاظ پر غیر زبانوں ہی کے قاعدے نافذ ہو سکتے ہیں، اردو کی حقیقت حال کے بالکل برعکس ہے۔ ہزاروں عربی، فارسی انگریزی الفاظ کی جمعیں اردو قاعدے سے بنائی گئی ہیں اور انھیں کوئی غلط نہیں کہتا بلکہ بعض حالات میں عربی فارسی انگریزی قاعدے سے بنائی ہوئی جمع غلط یا غیر فصیح یا نامستعمل بھی کہی جاتی ہے۔ مثلاً کاغذ کی جمع کواغذ، بچہ کی جمع بچگان، ہوٹل کی جمع ہوٹلز اردو میں بالترتیب

نامستعمل اور غیر فصیح غلط اور غلط کہی جائیں گی۔ فارسی میں مذکر و مونث کا جھگڑا نہیں ہے لیکن فارسی کے تمام اسماء اور صفات جو اردو میں استعمال ہوتے ہیں مذکر یا مونث بولے جاتے ہیں۔ مولاناؤں کے نقطۂ نظر سے تو جملہ "بچہ آیا" غلط ہوگا، کیونکہ فارسی قاعدے کی رو سے بچہ نہ مذکر ہے نہ مونث۔ اور "بچی آئی" تو غلط در غلط ہوگا۔ کیوں کہ بچہ کا مونث (بچی) فارسی میں متصور ہی نہیں ہو سکتا۔ اگر بدیسی قاعدوں کو ہر جگہ دخل در معقولات کا موقع دینا ہے تو دو بدیسی یا ایک دیسی اور ایک بدیسی لفظ کے درمیان اردو کی علامات عطف و اضافت (اور، کا، کی، کے) یا اردو کے حروف جار (میں، پر) وغیرہ لگ ہی نہیں سکتے۔

اس طرح دیکھئے تو جس زبان کا لفظ، اسی زبان کا قاعدہ، والی دلیل نہ عقلی طور پر ثابت ہوتی ہے اور نہ عملی طور۔ کسی بھی زبان میں موزونیت کا معیار اس اس کے حروف ملفوظہ ہوتے ہیں۔ اگر آپ غلط تلفظ کریں گے تو یقیناً آپ کا مصرع ناموزوں ہوگا اس لئے میں کہتا ہوں کہ فیض کا مصرع ؎

دیوار شب اور عکس رخ یار سامنے

انھیں لوگوں کے لئے ناموزوں ہے جو عکس پر نقطہ لگا کر عکس پڑھتے ہیں اور اور اس طرح اس کا تلفظ غلط کر دیتے ہیں۔ عکس کا صحیح تلفظ یعنی اکس ادا کیجئے، مصرع کبھی ناموزوں نہ ہوگا۔ اگر ہر لکھے ہوئے حرف کو پڑھ ڈالنے کی شرط پر اصرار کیجئے گا تو ؎

غالب ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

کو بھی ناموزوں قرار دینا ہوگا۔ کیونکہ دونوں بار خواب کی واو ظاہر کرنا ہوگی اگر آپ کہیں کہ خواب کا تلفظ تو فارسی ہی میں خاب مستعمل اور درست ہے) تو میں کہہ سکتا ہوں کہ عکس کے تلفظ کی تحقیق میں آپ کو بڑے بڑے مصائب کا سامنا ہو سکتا ہے بخاص

کر جب عربی الفاظ سے سابقہ پڑے گا۔ (جو قواعد کی رو سے یا شعر میں اپنا تلفظ بدل بھی لیتے ہیں) تو دن میں تارے نظر آنے لگیں گے۔ میں عربی برائے نام جانتا ہوں۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ حافظ کے شعر

امن انکرتنی عن حب سلمیٰ

غرقنا العشق فی بحر الوداد

میں قافیہ وداد ہے۔ جس میں دال کے نیچے ایک خفیف سی لکیر کھینچ دی گئی ہے اور اسے ودادی پڑھا جائے گا،[٢٦] کیونکہ مطلع میں قافیے فوادی اور شیادی ہیں۔ تقطیع ہوگی، غرقنا عشق مفاعیلن ق فی بحرل مفاعیلن ودادی فعولن۔ عربی میں بیشتر اسمائے فاعل اور مفعول پر تنوین ہوتی ہے جو (قواعدی تقاضے کے مطابق) دو پیش یا دو زبر یا دو زیر کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہے۔ بولنے میں یہ تنوین کبھی

---

٢٦ اسے اشباع کہتے ہیں۔ اس کے برعکس بھی ممکن ہے۔ یعنی اگر ضرورت ہو تو قافیہ اور وزن برابر کرنے کے لیے مصرع کی آخری طویل آواز (اگر وہ صوتہ ہو) حذف بھی ہو سکتی ہے۔ اشباع کا عمل تطویل سے بہت مختلف نہیں ہے۔ لیکن عروضیوں نے الگ نام دیدیا ہے۔ اردو میں اشباع نہیں ہوتا کیونکہ اردو کے آخری حرف ساکن پر حرکت غیر قطعی ہوتی ہے۔ فارسی میں آخری حرف ساکن پر خفیف سا فتحہ فرض کر لیتے ہیں لیکن اشباع وہاں بھی نہیں ہوتا۔ تطویل سے مراد میری یہ ہے کہ آخری صامتے [illegible] کی خفیف آواز کو اتنا واضح کر دیا جائے کہ وہ لگھو کے بجائے گرو بن جائے۔ مثلاً قرینہ بروزن جمیل یا بروزن فعول کو "قری نا" بروزن "یہی نا" یا بروزن فعولن یا قری نہ بروزن مصالح یا بروزن فعولن کر دیا جائے جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، اردو میں ہائے مختفی کو طویل کر کے الف کی آواز (یعنی قرینہ بروزن یہی نا) مستعمل ہے۔ قری نہ بروزن مصالح مستعمل نہیں ہے۔

کبھی حذف ہو جاتی ہے۔ چنانچہ عربی قاعدے کی رو سے استعمال کا اسم مفعول مستعمل ہے، لیکن ہم لوگ تنوین ہمیشہ حذف کرکے صرف مستعمل بولتے ہیں۔ تمام بدیسی الفاظ پر بدیسی ہی قاعدے مسلط کرنے چاہئیں تو ایسی تفریقیں کیوں ہیں؟ ظاہر ہے کہ اساتذہ کے دلائل اور ان دلائل سے پشت پناہی حاصل کرنے والے ضوابط دونوں مہمل ہیں۔ لطف یہ ہے کہ پرانے لوگوں کے یہاں سقوط عین کی مثالیں اکثر ملتی ہیں۔ مصحفی کا مطلع ہے: کون عہدِ وفا اس بتِ سفاک سے باندھے   سر کاٹ کے عاشق کا جو فتراک سے باندھے
اور حاتم کے شہر آشوب کا شعر ہے ؎

بزرگوں بیچ کہیں ہوئے مہمانی نہیں   تواضع کھانے کی ڈھونڈو سو جگ میں پانی نہیں

ظاہر ہے کہ وہ لوگ متاخرین کے مقابلہ میں زبان کا زندہ تصور رکھتے تھے۔ اب ہائے مختفی کی تطویل پر آئیے۔ یہاں تو یہ استدلال کہ چونکہ فارسی میں ہائے مختفی والے الفاظ اگر مع عطف و اضافت ہوں تو انکی تطویل نہیں ہوتی، غلط در غلط ہے۔ کیونکہ فارسی میں ایسی تطویل بہت عام نہیں تو بالکل ناپید بھی نہیں ہے۔ چند مثالیں سنیئے جو فرخی کے ایک مشہور قصیدے سے لی گئی ہیں ؎

(۱) بہ باریدہ ز ہم بگسست و گرداں گشت بر گردوں
چو پیلان پراگندہ میان آب گوں صحرا

(۲) بسان چندن سوہان زدہ بر لوح فیروزہ
بہ گرد از عنبر بیختہ بر تختۂ مینا

(۳) گہے چون آئینہ چینی نماید ماہ دو ہفتہ
گہے چون مہرۂ سیمین نماید زہرۂ زہرا

پیلان پراگندہ، چندن سوہان زدہ عنبر بیختہ، لوح فیروزہ، ماہ دو ہفتہ یہ تراکیب آپ کی توجہ چاہتی ہیں۔ اگر آپ کہیں کہ فرخی تو متقدمین سے ہے۔ اس کی بات کیا

تو مثنوی رومی کے یہ شعر دیکھئے۔ پہلے شعر میں تیرہ بروزن شام ہے اور دوسرے میں تیرہ بروزن تمامی ؎

گر تنِ خاکی غلیظ و تیرہ ہست — صیقلی کن زاں کہ صیقل گیر ہست
پس چو آہن گرچہ تیرہ ہیکلی — صیقلی کن صیقلی کن صیقلی

اگر رومی پر بھی اعتبار نہ ہو تو عرفی کو سن لیجئے ؎

(۱) ز جور و سندرہ ہستم بہرہ ور بے دست و بے دیدہ
تو ایں دولت کجا یابی کہ جنت در مکاں بینی

(۲) نہ گنجد نور خورشید ازل در ظرف ہر دیدہ
بہ آب دیدۂ مرداں نگر تا عکس آں بینی

بے دست و بے دیدہ اور در ظرف ہر دیدہ پر غور کیجئے۔ اگر یہ خیال ہو کہ عرفی پھر بھی پرانا ہے، متاخرین کے یہاں ایسے "غلطی" نہ ملے گی، تو قاآنی کا ایک ہی قصیدہ دیکھ لیجئے ؎

کند ابر ہاطل بہ تقطیر ژالہ — زمیں را چو گردوں پر از نجم ثاقب
ہمی ہر دم از برف ژالِ زمانہ — بہ عارض پریشاں کند شعر شائب
غزل خواں غزالیست کز گرگ غمزہ — کند صید غزنہ ماں ہنر بر محارب
در ایں مہ کہ باشد عمل پارسا را — گہے لفِ شارہ گہے قصِ شارب
بہ امداد آمد بہ نامہ ز خامہ — رقم کردم ایں چامۂ نغز رائب

تقطیر ژالہ، ژالِ زمانہ، گرگ غمزہ، لف شارہ اور امداد آمد کی تراکیب سے ظاہر ہے کہ فارسی کے متاخرین بھی ہائے مختفی کی تطویل مع عطف و اضافت سے بالکل بیگانہ نہیں تھے۔ اور بلا عطف و اضافت تطویل ہائے مختفی کی مثالیں بلا مبالغہ ہزاروں کی تعداد میں ہیں۔

آپ جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ ایسی مثالیں ہوں گی ضرور، لیکن چونکہ ایرانیوں نے

طویل ہائے مختفی کو الف ممدودہ کا ہم قافیہ کبھی نہیں باندھا ہے، اس لئے یہ ثابت
ہے کہ وہ اس تطویل کو غلط سمجھتے تھے یہ تو درست ہے کہ فارسی میں الف ممدودہ
اور ہائے مختفی طویل کا قافیہ نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ تطویل غلط ہے
اگر غلط ہوتی تو بے عطف و اضافت ہزاروں بار اور مع عطف و اضافت سینکڑوں
بار استعمال کیوں ہوئی ہوتی؟ اصل وجہ یہ ہے کہ فارسی میں طویل ہائے مختفی کا
تلفظ یائے مجہول کا سا ہوتا ہے۔ یعنی فرخی کے اشعار میں پراگندہ کا تلفظ پراگندے
، زدہ کا تلفظ زدے، فیروزہ کا تلفظ فیروزے، ہفتہ کا تلفظ ہفتے ہے۔ اسی طرح
اوروں کو قیاس کر لیجئے۔ اب ظاہر ہے کہ پراگندا اور صحرا تو ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔
لیکن پراگندے اور صحرا ہم قافیہ نہیں ہو سکتے، کیونکہ آوازیں بالکل مختلف ہیں۔
اردو کا معاملہ یہ ہے کہ اگر ہائے مختفی پر امالہ کا عمل نہ ہو یا ہائے مختفی والا لفظ جمع میں نہ
بولا جائے (میں آگرہ گیا تھا، میں آگرے سے گیا تھا یا نالہ کی جمع نالے، پردہ کی جمع پردے
وغیرہ) تو اس کی تطویل ہمیشہ الف ممدودہ کی آواز دیتی ہے۔ اس قاعدے سے
وہی الفاظ مستثنیٰ ہیں جن ہائے ہوز کے ماقبل کی حرکت زیر نہیں ہے، یعنی جن
میں ہائے اصلی ہے۔ (کہہ، یہ، سہ، نہ، کہ) ان کی تطویل یا تو واؤ اور یائے
مجہول و معروف کی آواز پیدا کرتی ہے یا ہائے ہوز کو واضح تر کر دیتی ہے۔

بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ طویل ہائے مختفی اور الف ممدودہ فارسی میں
ہم آواز نہیں ہیں اس لئے ایک کو دوسرے کا قافیہ نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ اردو یہ
اکثر ہم آواز ہوتے ہیں اس لئے کوئی وجہ نہیں ہے کہ انھیں ہم قافیہ نہ باندھا جائے
یا باندھنے والے کو مطعون کیا جائے۔

ہائے مختفی کے تلفظ، املا، اور معنی کی بحث میں پروفیسر نذیر احمد نے ایک
انتہائی عالمانہ اور مدلل مضمون لکھا ہے۔ اس کے مندرجۂ ذیل نکات ہمارے مقصد مطلب ہیں

(۱) فارسی شعرا نے ہائے مختفی کی تطویل کر کے اسے ہائے اصلی کا قافیہ کیا ہے بمثال کے طور پر فرخی ؎

عروس ماہ نیساں را جہاں سازد ہمی حجلہ
بہ باغ اندر ہمی بندد ز شاخ گلبناں کلہ

اس قصیدے میں یہ اشعار بھی ہیں ؎

ز بس بر ساختن زرش بہ جائے مادحاں ہر سال
زمارہ بگسلہ کیساں تو شاہین بگسلد ملہ
چناں چوں سوزن از الوشی و آب روشن از توزی
ز دودش پیل بگذاری بہ آماج اندروں پیلہ
کسے کاندر خلافت جامہ نے پوشد ہماں ساعت
از بہر سوگ او مادر بپوشد جامۂ نیلہ

(۲) ظاہر ہے کہ ان اشعار میں تمام ہائے ہوز آخری (چاہے وہ اصلی ہو یا مختفی) طویل کر دی گئی ہیں، یعنی وہ ہائے اصلی بھی جو فارسی میں مختفی شکل میں بولی جاتی بقول ورد ہیں (مثلاً حجلہ، قبلہ، دولہ وغیرہ) اور وہ ہائے مختفی بھی جو اصلاً خفیف ہی ہوتی ہیں اور محض فتحہ پر دلالت کرتی ہیں (مثلاً پلہ، پیلہ، نیلہ وغیرہ)

(۳) ایسے بھی الفاظ، جن میں ہائے اصلی کے ماقبل کسرہ ہے، ہائے مختفی کے ساتھ قافیہ کیے گئے ہیں، جس کا عمل ہمیشہ فتحہ پر دلالت کرتا ہے۔ یعنی بہ، متوجہ، والہ جن میں ہائے اصلی اور مکسور ہے، بنرہ، سہ و شنبہ کے ساتھ قافیہ کئے گئے ہیں جن میں ہائے مختفی ہے۔ نذیر احمد کہتے ہیں: شاعر نے صرف ہائے اصلی و وصلی کا قافیہ جائز رکھا ہے، بلکہ ہائے مختفی کے مخصوص عمل یعنی دلالت بر فتحۂ ماقبل اس کو بھی باطل کر دیا ہے۔

(۴) اس سے یہ ثابت ہے کہ جب ہائے ہوز اخیر (چاہے وہ اصلی ہو وصلی)

فارسی میں طویل ہو جاتی ہے تو اس کا تلفظ یائے مجہول کے بہت قریب ہو جاتا ہے اور یہ عمل صرف جدید فارسی کی خصوصیت نہیں ہے، ورنہ منوچہری کے قصیدہ میں بہ، متوجہ، والہ اور دوشنبہ سبزہ ہم قافیہ کیوں ٹھہرتے۔ ملاحظہ ہو ؎

ماہ رمضان رفت و مرا رفتن او بہ ۔۔۔ عید رمضان آمد المنۃ للّٰہ

بر آمدن عید و بروں رفتن روزہ ۔۔۔ ساقی بدہم بادہ بر باغ و بسبزہ

تائید خدائی بہ تن او منزل ۔۔۔ اقبال سمائی بہ رخ او متوجہ

اے خواجہ فرخندہ ارایدؔ کہ نماید ۔۔۔ ایں شعر تو بنگو تر از آں روز دو شنبہ

(۵) ڈاکٹر نذیر احمد کہتے ہیں: "ایران قدیم میں ہائے مختفی کا تلفظ زیر کے ساتھ کیے جانے کا امکان ہے، اس لئے کہ ..... قدما کے کلام میں ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں ہائے مختفی کا قافیہ ہائے ملفوظ کے ساتھ ہوا ہے جن کے ماقبل حروف مکسور ہیں.... منوچہری کے قصیدے کی رو سے سبزہ کا تلفظ SABZE اور دوشنبہ DUSHANBE کا ہوگا۔"

(۶) لہٰذا یہ ثابت ہے کہ ہائے مختفی طویل کا قافیہ قدیم و جدید ایرانیوں نے الف کے ساتھ اس لئے نہیں کیا کہ ان کے یہاں ہائے مختفی کا تلفظ مفتوح ہوتا ہی نہیں۔ ہاں چونکہ اس کا تلفظ مکسور اور یائے مجہول کی سی شکل پیدا کرتا ہے، اس لئے اس کا قافیہ مکسور الفاظ کے ساتھ روا کیا گیا۔

میں نے اس سلسلہ میں پروفیسر محمد رفیق سے بھی استفسار کیا ان کا خیال ہے کہ کو کسرہ سے بدل دینے کا یہ رجحان ترکی اثر کا نتیجہ ہے کیونکہ ترکی میں فتحہ کو اکثر کسرہ سے بدل دیتے ہیں۔ پروفیسر موصوف کا کہنا ہے کہ ترکی میں یہ رجحان اور امالہ (جو اسی رجحان کی ایک شکل ہے) بحد عام ہے حتیٰ کہ فتحۂ اول کو کسرہ سے بدل دینے کی بھی مثالیں ترکی میں ملتی ہیں، چنانچہ کمال و جمال کا تلفظ ترکی میں کاف اور جیم کے کسرہ سے ہے۔

ہائے مختفی یا حائے حطی کی تخفیف و تطویل یا عین مہملہ کے سقوط سے بہت زیادہ اہم اور ہمارے شعراء کو مسلسل پریشان کرنے والا مسئلہ خالص مصوتوں کی تخفیف یا حروف کے دبنے کا ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، حروف کی تخفیف پر قدغن ہمارے یہاں یہی کہہ کر لگائی گئی ہے کہ فارسی شاعری میں حروف یا حرف اصلی نہیں دبتے۔ یہ دلیل غیر منطقی ہونے کے علاوہ غلط بھی ہے۔ ایرانی اساتذہ کے یہاں ہر طرح کے حروف چاہے وہ اصلی ہوں یا وصلی، خوب خوب دبتے ہیں۔ مثال کے طور پر دیوان حافظ کی بالکل سرسری ورق گردانی پر مجھے یہ اشعار دکھائی پڑے ؎

انفاس عیسیٰ از لب لعلت لطیفہ	آب خضر ز چشمۂ نوشت کنایتے
ہر پارہ از دل من واز غصہ قصۂ	ہر سطرے از خصال تو ز رحمت آیتے
بہ بارگاہ تو چوں باد را نہ باشد بار	کے اتفاق مجال سلام ما افتد
یاری اندر کس نمی بینم یاراں چہ شد	دوستی کے آخر آمد دوستداراں را چہ شد
لعلے از کان مروت بر نیامد سالہاست	تابش خورشید و سعی باد و باراں را چہ شد
دل نشیں شد سخنم تا تو قبولش کردی	آرے آرے سخن عشق نشانے دارد
اے فروغ ماہ حسن از روئے رخشان شما	آبروئے خوبی از چاہ زنخداں شما
مے بدہ تا دہمت آگہی از سر قضا	کہ بروئے کہ شدم عاشق واز بوئے مست
امام جن و انس علی بود کہ علیؑ	ز کل خلق فزونست از صغار و کبار
بحق مہر سلیماں بہ ذبح ابراہیم	بحق موسیٰ و عیسیٰ و یونس غم خوار

ان اشعار میں حروف کہاں کہاں دب رہے ہیں اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ مجھے مزید اتنا ہی کہنا ہے کہ تیسرے شعر کے مصرع ثانی میں یائے مجہول کا سقوط نہ مان کر وصل الف اتفاق بھی فرض کر لیا جائے تو کہنا پڑے گا کہ الف موصولہ کی یہ ایسی شکل ہے جو قاعدے سے خارج ہے۔ (اس کی تفصیل آگے آئے گی۔ واقعہ یہ ہے

کہ اس مصرع میں الف موصولہ ہے ہی نہیں۔ اصولی بات بالکل غیر مشکوک ہے
فارسی میں بھی حرف دیتے ہیں اور بے محابا دیتے ہیں

یہ ضرور ہے کہ مصوتوں کی تخفیف کا عمل فارسی میں اردو کے بہ مقابل کم ہوتا ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ ایرانی اسے کوئی بہت بڑا گناہ سمجھ کر اس سے احتراز کرتے تھے، بلکہ یہ کہ فارسی زبان کی بناوٹ ہی ایسی ہے کہ اس میں تخفیف کے مواقع بہت کم آتے ہیں۔ اس نکتے پر شاید کسی کی نگاہ نہیں گئی ہے کہ اردو میں مصوتوں کی تخفیف کا عمل افعال میں بیش از بیش ہے، اسماء میں کم از کم۔ افعال و اسماء کے بیچ میں حرف جار (کا، کی، کے، یں وغیرہ) اور ان کے بعد ضمائر (میں تو، وہ، یہ وغیرہم) آتے ہیں۔ اب ان کے فارسی مترادفات پر غور کیجئے۔ اردو میں تمام مصادر الف ممدودہ پر ختم ہوتے ہیں، کیونکہ ہمارے یہاں علامت فاعلی ہی یہی ہے۔ فارسی میں تمام مصادر دن یا تن پر ختم ہوتے ہیں۔ آخر میں آنے والے الف پر تخفیف کا عمل ممکن ہے، لیکن دن یا تن الف کیا کسی بھی مصوتے پر نہیں ختم ہوتے۔ لہذا فارسی کے ہزارہا الفاظ (یعنی مصادر) عمل تخفیف سے بری ہو گئے اور اردو کے ہزارہا الفاظ (یعنی مصادر) اس کے دائرے میں آگئے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ اردو میں مصادر فارسی سے زیادہ ہیں اور طریق تعدیہ کا استعمال بھی اردو میں فارسی سے کئی گنا زیادہ ہے۔ اسی پر بس نہیں۔ اردو کے تمام مصادر کی تمام شکلیں (بہت ہی کم استثنا کے ساتھ) کسی نہ کسی مصوتے پر ختم ہوتی ہیں اور ظاہر ہے کہ آخر میں آنے والے ہر مصوتے کی تخفیف ممکن ہوتی ہے۔

مصدر: لکھنا۔ طریق تعدیہ: لکھانا، لکھوانا

ماضی مطلق: لکھا۔ طریق تعدیہ: لکھایا، لکھوایا

ماضی قریب: لکھا ہے۔ طریق تعدیہ: لکھایا ہے، لکھوایا ہے

ماضی بعید: لکھا تھا۔ طریق تعدیہ: لکھایا تھا، لکھوایا تھا

ماضی استمراری: لکھ رہا تھا / رہے تھے / رہی تھی / رہی تھیں / طریق تعدیہ: لکھا رہا تھا
لکھوا رہا تھا۔ رہے تھے / رہی تھی / رہی تھیں

ماضی تمنائی: لکھتا / لکھتی / لکھیں طریق تعدیہ: لکھاتا، لکھواتا / لکھاتے، لکھواتے
لکھائیں لکھوائیں

ماضی شکی:- ایضاً

مجھے خوف ہے کہ محض افعال ماضیہ کی مکمل فہرست اکتا دینے کی حد تک طویل ثابت ہوگی۔ لکھتے تھے، لکھ رہے تھے، لکھ دیا تھا، لکھ لیا تھا، لکھتے ہوتے، لکھے ہوتے وغیرہ کہاں تک گنوائے جائیں۔ حال، مستقبل، امر، نہی سب کا یہی حال ہے صرف واحد حاضر میں صیغۂ امر و نہی (لکھ، مت لکھ) اس کلیئے سے مستثنیٰ ہیں۔ ورنہ فعل کی کوئی شکل ایسی نہیں ہے جو مصوتے پر ختم نہ ہوتی ہو اور جس میں اس مصوتے کی تخفیف نہ ہو سکتی ہو۔ ذرا سوچئے یہ کتنے ہزار لفظ ہوئے اور زبان میں یہ کس کثرت سے استعمال ہوتے ہیں! فارسی میں کچھ افعال کے کچھ صیغوں کے علاوہ کوئی بھی صیغہ مصوتے پر نہیں ختم ہوتا۔ نوشتن، نوشتہ، نوشتہ است، نوشتم، نویس می نوشت، نویسد، نوشت، سب دیکھ لیجئے۔

فارسی حروف جار پر نظر کیجئے۔ تو معلوم ہوگا کہ سب سے اہم کثیر الاستعمال حروف جار (کو، کا، کی، کے) کی جگہ وہاں یا تو اضافت ہے یا حروف ش، م، ت۔ اردو کا "میں" جو انتہائی اہم اور کثیر الاستعمال لفظ ہے تخفیف قبول کر لیتا ہے لیکن فارسی کا "من" قابل تخفیف نہیں۔ مضاف الیہ کا تعلق قائم کرنے کے لئے حروف جار کے علاوہ جو اسمائے ضمیر صفت و اشارہ اردو میں استعمال ہوتے ہیں (میرا، میری، تمھارا، تیرا، وغیرہ) فارسی میں ان کا وجود ہی نہیں ہے۔ وہاں انھیں حروف ش، م، ت سے کام چل جاتا ہے۔ آپ نے دیکھا، اردو کے یہ تمام الفاظ مصوتے پر ختم

ہوتے ہیں ان پر تخفیف کا عمل ممکن ہے۔ فارسی میں کسرۂ اضافت یا ضمیر کی یک حرفی علامت میں تخفیف کہاں ہو سکتی ہے۔ اس پر تو یہ عمل از خود ہو چکا ہے، گویا [illegible] ہے۔ لہذا اردو الفاظ کا ایک دوسرا گروہ جو کثیر التعداد تو نہیں ہے لیکن فطری طور پر بیحد کثیر الاستعمال ہے، تخفیف کو قبول کرتا ہے۔ فارسی میں وہ گروہ سرے سے ندارد ہے

ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں فارسی زبان اردو کے مقابلے میں کم مخفف معلوم ہو گی اس میں عیب و ہنر کا سوال نہیں ہے، زبان کی بناوٹ کا معاملہ ہے۔ اردو میں حرفوں کا دبنا ایک فطری اور ضروری عمل ہے ورنہ جہاں تک فارسی کا تعلق ہے، اس کی شاعری میں ممکنہ تخفیف تو روا رکھی ہی گئی ہے، اس کے علاوہ سقوط بھی نہ صرف روا رکھا گیا ہے، بلکہ مستحسن اور ضروری سمجھا گیا ہے۔ تمام مہذب زبانوں کی طرح فارسی نے بھی اپنے شاعروں کو وہ تمام آزادیاں دی ہیں زبان کا (genius) جن کا متحمل ہو سکتا ہے یہ اردو کی بدنصیبی ہے کہ اس کی شاعری، شاعروں کے ہاتھ سے نکل کر، مدرسوں، مولاناؤں اور مفتیوں کے قبضہ میں چلی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فطری آزادیوں کی اجازت ہونا تو درکنار، بہت سی غیر فطری پابندیوں کے زنجیر و سلاسل اس کی گردن اور پاؤں کی زینت بنا دیئے گئے۔ فارسی شاعری کا ایک معمولی طالب علم بھی بتا دے گا کہ جو جہل ضابطے اردو پر فارسی کی مبینہ تقلید میں عاید کئے گئے ہیں، ان میں سے اکثر کا وجود فارسی میں نہیں ہے بلکہ وہاں ایسی ایسی آزادیاں شعراء برتتے ہیں جن کا تصور اردو کے باغی ترین شعراء بھی نہیں کر سکتے۔

مثال کے طور پر سقوط ہائے آخری کو لیجئے۔ کاف بیانیہ کی ہائے اصلی فارسی میں اکثر حذف ہو جاتی ہے۔ یہی حال چہ اور نہ کا ہے۔ چنانچہ کہ این کی جگہ کیں، کہ آن کی جگہ کاں، کہ او کی جگہ کو، کہ او را کی جگہ کو را، کہ است کی جگہ کیست، نہ است کی جگہ نیست، چہ است کی جگہ چیست وغیرہ انتہائی مستحسن شکلیں ہیں۔ اسی طرح ماضی معطوفہ

کی ہائے مختفی است کے پہلے اکثر حذف کر کے الف کو وصل کر دیتے ہیں۔ (کردہ است سے کردست وغیرہ) کاف بیانیہ کی ہائے مختفی کے ساتھ تو اتنی آزادیاں برتی گئی ہیں کہ کہ اسم علم اگر الف سے شروع ہو تو اس کے پہلے بھی اسے حذف کر سکتے ہیں مثلاً انوری

ایں کہ برسد ہر زماں آں کون خر ایں ریش گاؤ

کہ انوری بہ در سخن یافتہ حق یا سنجری

کہ انوری کو کنوری پڑھیے تاکہ مصرع موزوں ہو سکے۔ علیٰ ہذا القیاس نہ آمد یا نیامد کی جگہ نامد، نہ آید یا نیاید کی نآید، نہ شنود کی جگہ نشنود وغیرہ مستعمل ہیں۔

اس کو چھوڑیے کہ حروف ضمیر (ش، ت، م) کے دو یا تین معنی نکل سکتے ہیں (مثلاً ش کے تین معنی ہو سکتے ہیں، اس، اس کو، اس کا۔) یہ دیکھئے کہ اس کے ماقبل کی حرکت میں کیا کیا گل کھلتے ہیں۔ قاعدہ تو یہ ہے کہ ت یا شین ضمیر لفظ کے آخر میں جوڑی جاتی ہے، اس طرح کہ ت یا ش کا ماقبل حرف متحرک ہو جاتا ہے۔ جیسے جان سے جانش، کتاب سے کتابش، شب سے شبت۔ فارسی شعراء نے اکثر ماقبل کو ساکن ہی رہنے دیا ہے یا حذف کر دیا ہے یا اگر ماقبل حرف نون ہے تو اسے نون غنہ کر دیا ہے مثلاً:۔

حافظ:۔ قصر فردوس کہ رضوانش بہ دربانی رفت

منظر از چمن نزہت درویشانست

خاقانی:۔ آں کعبۂ وفا کہ خراسانش نام بود

اکنوں بہ پائے پیل حوادث خراب شد

انوری:۔ شمس اسلام فلک مرتبہ برہان الدین

آں کہ مولانش بود شمس و فلک فرماں بر

انوری:۔ نقش تحریرش از سینۂ مظلوماں خشک

سطر عنوانش از دیدۂ محروماں تر

رضی:- صحبت مرداںت از مرداں کند
نارخنداں باغ راخنداں کند

خاقانی:- فتراک عشق گیر نہ دنبال عقل آنکہ
عیسیت دوست بہ کہ حوارئ آشنا

میں ان مثالوں کو (یا آیندہ اور بھی جو مثالیں آئیں گی انھیں) کسی نادر تحقیق کے طور پر نہیں، بلکہ نہایت عام مثالوں کی طرح پیش کر رہا ہوں۔ میں نے انھیں ڈھونڈ کر کوئی کارنامہ نہیں انجام دیا ہے۔ یہ سب سامنے کی چیزیں ہیں جن کی طرف آپ کی توجہ مقصود ہے، آخری شعر پر علی الخصوص غور کیجیے کہ خاقانی نے آنکہ کو محض آنک کر دیا ہے، یعنی کاف بیانیہ کی ہائے اصلی کے بعد کوئی مصوتہ بھی نہیں ہے جو اس کے سقوط کو سنبھال لے۔ یہ بھی غور کیجیے کہ انوری نے عنوانش کے نون کو غنہ کرنے کے بجائے اسے ظاہر کر کے جرأت درجرأت کا ثبوت دیا ہے۔

سقوط حرف کی اور مثالیں از کی جگہ حرف ز، از او کی زو، از ایں اور از آں کی جگہ زیں اور زاں، تو را کی جگہ ترا، من را کی جگہ مرا وغیرہ) ہمارے سامنے ہیں۔ میں نے اوپر لکھا ہے کہ فارسی میں من بمعنی میں ہے اور قابل تخفیف نہیں ہے۔ لیکن انھوں نے سوچا کہ تخفیف کا زور نہیں چلتا تو نہ سہی، ہم ایک حرف ہی ساقط کیے دیتے ہیں، چنانچہ من را کی جگہ مرا اور من ام یا من ہستم کی جگہ منم کا رواج قائم کر دیا۔
تخفیف ہی کی طرح تطویل کا عمل بھی فارسی میں ان الفاظ پر دھڑلے سے ہوا ہے جن کی تطویل اردو کے اساتذہ نے ہمیشہ ناجائز یا ناگوار قرار دی ہے۔ فارسی میں دو اور تو دو ایسے لفظ ہیں جن میں واؤ کی تخفیف ضروری بلکہ ان کی تطویل غلط سمجھی گئی ہے۔ لیکن ان کی بھی تطویل کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ دو تو، جب مصرع کے آخر میں آتا ہے تو اس کی تطویل ہو ہی جاتی ہے، مثلاً عطار سے

دورم از روئے تو زاں دورم زتو
کز غم و رنج تو رنجورم زتو

لیکن حشویں میں بھی "تو" کی تطویل ملتی ہے۔ رومی ؎

چوں بہ مردی تو زاوصاف بشر
بحر اسرارت نہد بر فرق سر

لفظ دو کی تطویل کا نمونہ فرخی کے اس شعر میں ہے جو پہلے نقل کر چکا ہوں

گہے چوں آئینہ چینی نماید ماہ دو ہفتہ ؎

ان الفاظ کو اردو میں دونوں طرح باندھا گیا ہے (اگرچہ تخفیف کی مثالیں کم ہیں) لیکن کہ، چہ اور نہ کی تطویل سے اردو والے ہمیشہ بھاگتے رہے ہیں۔ فارسی والے ایسے کسی احترام و تحریم کے پابند نہیں ہیں۔ ملاحظہ ہو ؎

انوری:- من نیم در حکم خویشش از کافری ہائے سپہر
ورنہ در انکار من چہ کافری چہ شاعری

رومی:- پس بداں کہ چوں کہ رستی از بدن
گوش و بینی چشم می باید شدن

حافظ:- من از جاں بندۂ سلطان اویسم
اگرچہ یادش از چاکر نباشد

"نہ" بہ معنی "نہیں"، فارسی میں عموماً علامت نافیہ (یعنی مت) کے معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس کی ہائے مختفی اکثر یا تو ساقط ہو گئی ہے (نگذر = نہ گذر) یا خفیف (نکن = نہ کن) لیکن کبھی کبھی اسے "نہیں" کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور اس مفہوم میں مستعمل ہونے پر اس کی بھی تطویل جائز کر لی گئی ہے۔ چنانچہ عطار ؎

خلق می مردند دائم زین طلب
صبر نہ بادو بے ادائے عجب

اس کے برخلاف اردو کے متاخرین نے (جن کا سکہ رائج الوقت ہے) اس قدر دامن سمیٹا کہ تاکید کے لئے بھی جہاں نہ کی ہائے مختفی کی تطویل لازمی ہو جاتی ہے (وہی نہ، یہی نہ، جاوئہ) اس کی تطویل سے گریز کرتے رہے۔ یہ امر لائق تاسف ہے کہ ہم لوگوں نے بہت سے معاملوں میں متقدمین کا دامن چھوڑ دیا، ورنہ میر کی مثال سامنے کی ہے۔

(۱) آب حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے وہ چشمہ بھرایہ بھی ہماری ہمت تھی

(۲) وے زلفیں عقدہ عقدہ ہیں آفت زمانہ
عقدہ ہمارے دل کا ان سے بھی کچھ کھلانہ

دوسرے شعر میں میر نے نہ صرف زمانہ کو زمانا کر دیا ہے، بلکہ انھوں نے اس نہ کو بھی جو ہم لوگ ہمیشہ بروزن "ف" لکھتے ہیں (یعنی محض نفی کے معنی میں) نا بروزن "فع" باندھا ہے۔ غزل کی ردیف ہی نہ بروزن نا ہے۔

جہاں تک سوال نہ بمعنی "نہ تو" یا "نہیں" یا "نہی" کا ہے، تو اس مفہوم میں استعمال ہونے والے "نہ" کی تطویل تو ہم لوگوں نے اپنے اوپر حرام کر لی چنانچہ غالب ؔ

نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

اگرچہ میر انیس نے "نہ" بمعنی نہیں کی تطویل کو اکثر روا رکھا ہے، مثلاً ایک ہی مرثیہ ؏ آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی، میں ایک سے زیادہ مثالیں اس کی ملتی ہیں ؎

(۱) ہے گرچہ علم تیر میں تادی ارجمند — لیکن کماں نہ ساتھ ہے نہ تیر نہ کمند

(۲) گر اس طرف بڑھا کسی بیداد گر کا ہاتھ — بالائے تن رہا نہ ادھر نہ ادھر کا ہاتھ

لیکن اس (اور اس طرح کے دوسرے معاملوں میں) میر انیس کی پیروی کوئی نہیں کرتا۔ علماء کا چیر اس قدر زبردست ہے کہ غالب تو غالب شہر یاد تک گوشے "کا سہارا لینا پڑا۔ ع

خود پشیمان ہوئے نے اسے شرمندہ کیا

اوپر میں نے کسرۂ اضافت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اردو کی علامت اضافت کے مقابلے میں فارسی کا کسرہ اپنے اندر ہی تخفیف کے تمام عناصر رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کہاں "کا"، "کی"، "کے"، اور کہاں صرف ایک زیر، جسے موقع محل کے حساب سے طویل یا مختصر بھی کر سکتے ہیں۔ لیکن فارسی شعراء نے اس آسانی کو بھی کم سمجھتے ہوئے فک اضافت کو بھی راہ دی ہے۔ ہمارے یہاں غالب اور ظفر اقبال کے علاوہ فک اضافت کی ہمت کسی نے نہیں کی۔ فارسی میں یہ قدم قدم پر ملتی ہے ؎

عرفی: او کہ پروانہ قدس است نہ سوز دریں نار — او کہ جائے عرش است تنقید ز دو حل

رومی: آئینہ دل چوں شود صافی و پاک — نقش ہا بینی برون از آب و خاک

خاقانی: گردوں سر محمد یحییٰ بہ باد داد — محنت رقیب سنجر مالک رقاب شد

آخری شعر اس لئے بھی لائق توجہ ہے کہ مالک رقاب کے بیچ سے علامت کسرہ اڑا دینے کے علاوہ خاقانی نے مصرع اولیٰ میں ایک پیچ دار ترکیب استعمال کی ہے۔ اگر محمد کی دال کو ساکن پڑھیں تو ایک نسبتاً غیر معروف زحاف کے ذریعہ وزن بدل جاتا ہے اور اگر اسے متحرک پڑھیں تو نظم کا عام وزن (مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن) برقرار رہتا ہے لیکن تلفظ متغیر ہو جاتا ہے

ایرانیوں کے یہاں دونوں صورتیں جائز ہیں یعنی وہ وقتاً فوقتاً ساکن کو متحرک کر لیتے ہیں یا تسکین اوسط وغیرہ قسم کی تدبیر لگا کر مصرع کا وزن بدل لیتے ہیں۔

اوپر کی بحث سے حسب ذیل نتیجے نکلتے ہیں۔

(۱) فارسی فن شعر یا قواعد کے تمام قاعدوں کا اردو پر اطلاق اصولاً عقلاً اور عملاً غلط ہے۔

(۲) بہت سی پابندیاں جو فارسی قاعدے کی آڑ لے کر شعراء اردو پر نافذ کی جاتی ہیں، فارسی میں یا تو وجود ہی نہیں رکھتیں، یا اگر ہیں بھی تو ان کا دائرہ عمل اتنا وسیع نہیں ہے جتنا اردو میں کر دیا گیا ہے۔

(۳) اردو کے مقابلے میں فارسی شعر گوئی کے قواعد نرم ہیں، یعنی فارسی شاعر کو اردو شاعر سے زیادہ آزادیاں اور آسانیاں ہیں۔ کچھ تو اس وجہ سے کہ فارسی زبان کی بناوٹ ہی ایسی ہے، اور کچھ اس لئے کہ ایرانی شعراء پر اہل مدرسہ کا تسلط کم رہا ہے لہٰذا ان کو قواعد کے جبر گراں بار نے اتنا نہیں دبایا جتنا اردو کے شاعروں کو دبنا پڑا ہے۔

(۴) اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر میں بعض آوازوں کی تخفیف یا سقوط ناگوار ہے لیکن ان آوازوں اور ان اصولوں کا تعین جن کی رو سے یہ تخفیف بدنما معلوم ہوتی ہے فارسی لفظ یا عربی لفظ، حرف اصلی و غیر اصلی، تخفیف و تطویل مع عطف و اضافت یا بے عطف و اضافت کے اٹکل پچو یا ذوق سلیم کے غیر قطعی معیاروں کی روشنی میں نہیں ہو سکتا۔

(۵) ضرورت اس بات کی ہے کہ شعر اردو میں آوازوں کی تخفیف کے اصولوں کا پتہ لگایا جائے۔

میں یہ بات بالکل اور پرزور طریقے سے واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں آوازوں

کی اندھا دھند تخفیف کے حق میں نہیں ہوں۔ بعض اردو شعرا کے یہاں حروف کے غیر ضروری طور پر دبنے پر میں نے اعتراض بھی کیا ہے، اور آیندہ بھی ایسا ہی کروں گا۔ میرا مذہب صرف یہ ہے کہ جس طرح تخفیف کی اندھا دھند آزادی غلط ہے، اسی طرح اس پر بے جا پابندی بھی غلط ہے۔ میرا مقصود یہ ہے کہ ان عروضی اصولوں کا پتہ لگایا جائے اور ان کی وضاحت کی جائے جن کی روشنی میں یہ کہا جا سکے کہ فلاں تخفیف درست ہے، فلاں گوارا اور فلاں نامناسب۔ پہلے یہ بھی دکھا چکا ہوں کہ یہ اصول فارسی شعرا کی روش یا ذوق سلیم کی مدد سے نہیں وضع ہو سکتے، لیکن چونکہ بعض جگہ حروف کا دبنا واقعی برا یا واقعی اچھا معلوم ہوتا ہے، اس لئے یقیناً ایسے عروضی معیار ہوں گے جن کی مدد سے حسن و قبح کا عمومی حکم لگایا جا سکے۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ کوئی کوئی تخفیف درست ہوگی، کوئی گوارا، کوئی نامناسب۔ اس کو جانچنے کا طریقہ وہی ہوگا جو عملی تنقید کا بہترین طریقہ ہے، یعنی شعرا کے کلام سے مثالیں اخذ کی جائیں اور ان کا تجزیہ کیا جائے۔ الف چونکہ پہلا مصوتہ ہے اور ہماری میزان کا پہلا حرف بھی اور اس میں سب سے زیادہ (یعنی تین) تغیر بھی ہو سکتے ہیں، اس لئے پہلے اسی کا مطالعہ کرنا قاعدے کی بات معلوم ہوتی ہے۔

سب سے پہلا نتیجہ تو یہ نکلتا ہے کہ الف موصولہ ہر جگہ مستحسن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے الف کا وصل ہمیشہ ایک مشینی عمل کے تحت ہوتا ہے۔ اس میں نہ ذوق سلیم کو دخل ہے نہ کسی کے رائے مشورہ کو۔ اگر لفظ کا پہلا حرف الف ہے اور اس کے ماقبل لفظ کا آخری حرف ساکن ہے تو الف اس ماقبل سے مل سکتا ہے۔ یعنی ساقط ہو سکتا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ الف واحد مصوتہ ہے جس کی آواز خالص ہے۔ لہٰذا اسے اپنے ماقبل ساکن میں ضم ہونے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ لہٰذا الف کا وصل (جو میرے علم و اطلاع کے بموجب) تمام

ہند یورپی زبانوں کا خاصہ ہے، کوئی جھگڑے کی چیز نہیں ہے۔ اس کے برخلاف لفظ کے آخر میں آنے والے الف یعنی الف ساکن کا مسئلہ بہت ٹیڑھا ہے۔ اردو شاعری کے معتد بہ حصہ کا اس نقطۂ نظر سے غائر مطالعہ کرنے میں اس نتیجے پر پہونچا ہوں کہ الف ساکن کی تخفیف کا بنیادی اصول یہ ہے کہ اس کی تخفیف بہت کم صورتوں میں بس گوارا، اور بہت سی صورتوں میں قطعاً نامناسب ہے۔ اس کی وضاحت مندرجۂ ذیل کلیوں سے ہوگی۔

(۱) ایسے الفاظ، جو دو یا دو سے زیادہ سبب خفیف پر مشتمل ہوں، الف کی تخفیف بالکل قبول نہیں کرتے۔ مثال کے طور پر ابا، اماں، کالا، دیکھا، جوتا، بنتا، چرچا، پیدا، تنہا، مستثنیٰ وغیرہ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن دو سے زیادہ سبب خفیف والے الفاظ اگر حالت فعلیہ میں ہوں تو تخفیف گوارا کر لیتے ہیں۔ مثلاً فرمایا، بھڑکایا، دکھلایا وغیرہ۔

(۲) ایسے الفاظ میں جو وتد مجموع پر ختم ہوتے ہوں اور جن میں حالت فعلیہ ہو، تخفیف گوارا ہو سکتی ہے، بشرطیکہ الف کے پہلے واضح ہائے دو چشمی نہ ہو۔

(۳) ایسے الفاظ جو وتد مجموع پر ختم ہوتے ہوں، لیکن جن میں حالت فعلیہ نہ ہو تخفیف بالکل نہیں برداشت کر سکتے۔

قسم دوئم کی مثالیں: کہا، رہا، گیا، دیا، بولنا، بھاگنا، دوڑنا وغیرہ۔

قسم سوئم کی مثالیں: سدا، ندا، رہا، دیا (بمعنی چراغ)۔ خدا وغیرہ

نکتہ ملحوظ رہے کہ دیا اور رہا بطور فعل تخفیف قبول کر لیتے ہیں لیکن دیا بمعنی چراغ اور رہا بمعنی آزاد، تخفیف کو نامنظور کرتے ہیں۔

ان تینوں کلیوں سے ایسے اکثر الفاظ مستثنیٰ ہیں جن میں الف کے ماقبل رائے مہملہ متحرک ہو۔ مثلاً دوسرا، پیارا، تیسرا، سارا، میرا، تیرا۔ میرا اور تیرا

کی تخفیف بہ حکم یائے مجہول (مرا اور مرا) بھی تخفیف گوارا کر لیتی ہے، اگرچہ حالت فعلیہ میں نہیں ہے۔ ایسے بھی بعض الفاظ ان ضابطوں میں نہیں آتے جو علی الترتیب ایک سبب خفیف اور ایک وتد مجموع سے مرکب ہیں۔ مثلاً سانولا، جوگیا، رسیلیا وغیرہ لیسے الفاظ اردو میں بہت کم ہیں۔ اور زیادہ تر اسم صفت ہیں۔

(۴) صیغۂ امر و ندا کے تمام الفاظ میں تخفیف قطعاً نامناسب ہے۔ مثلاً کھا، جا، آ، خدایا وغیرہ۔

(۵) (کلیہ نمبر چار کے استثنا کو ملحوظ رکھتے ہوئے) ان الفاظ کی تخفیف مناسب ہے جن میں محض ایک سبب خفیف ہے۔ مثلاً سا، تھا، کا وغیرہ۔ لفظ کیا بھی اس کلیئے کے تحت نہیں آتا۔

(۶) "ا" نا الفاظ کے علاوہ، جن میں الف کے ماقبل رائے مہملہ متحرک ہو، ایک وتد مجموع اور ایک سبب خفیف والے سب الفاظ کی تخفیف ناگوار ہے۔ مثلاً ہمارا، تمہارا وغیرہ کی تخفیف گوارا ہے، لیکن تماشا، بھروسا، گرجنا، ہویدا، نکلتا، برستا وغیرہ کی تخفیف ناگوار ہے۔ اس کا استثنا ان الفاظ میں ملتا ہے جن میں الف ممدودہ کے پہلے یائے متحرک اور اس کے پہلے ایک اور الف ممدودہ ہو۔ مثلاً گرایا، بٹھایا وغیرہ۔ ان کی تخفیف اکثر گوارا ہو جاتی ہے۔

نون غنہ یا نون غنہ کی سی آواز پر ختم ہونے والے تمام الفاظ (چاہے وہ جس شق کے ہوں) تخفیف ہرگز قبول نہیں کرتے۔ مثلاً یہاں، بیاباں، تھما، نما، کہاں، سائباں وغیرہ اس قاعدے کے مستثنیات بعض ایسے الفاظ ہیں جو گنتی یا صفت سے متعلق ہیں اور جو علی الترتیب ایک سبب خفیف اور ایک وتد مجموع سے مل کر بنے ہیں۔ یہ سب الفاظ (نون غنہ کے باوجود) مخفف ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ساتواں، بیسواں، گیہواں وغیرہ۔ اسی طرح ایسے اسمیہ الفاظ میں

میں جمع کی حالت میں الف معہ نون غنہ آتا ہے اور جن کی واحد شکل یائے معروف پر ختم ہوتی ہے، تخفیف گوارا کر لیتے ہیں۔ مثلاً کشتیاں، آندھیاں، باندیاں وغیرہ۔

(۸) بعض استثنائی الفاظ (اپنا، اچھا، ایسا) مخصوص حالات میں تخفیف الف گوارا کر لیتے ہیں۔

مندرجۂ بالا کلیات میں سے اکثر کا عمل اس قدر ظاہر و باہر ہے کہ مثالوں کی ضرورت نہیں۔ تخفیف کی بعض قبیح صورتیں اتنی قبیح ہیں کہ ان کی مثال میں ایک مصرع بھی نہیں مل سکا۔ مثلاً خدا، نما، کیا، وغیرہ کی تخفیف میری نظر سے گذری ہی نہیں۔ ممکنہ حد تک مثالیں پیش خدمت ہیں۔ بعض بعض صورتوں میں خود ساختہ مصرعے بھی کہنا پڑے ہیں۔

(۱) دو سبب خفیف اختر الایمان کا مصرع ہے ؏

پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہو گی

بلراج کومل کی ایک مشہور نظم کا مصرع ہے ؏

میری امی نہیں میرے ابا نہیں

اس مصرع میں لفظ ابا کا استعمال صوتی اعتبار سے بالکل بے داغ ہے لیکن دو رکن بڑھا کر مصرع یوں پڑھیے ؏

میری امی بھی اب چھٹ گئیں ابا بھی چھٹ گئے

تو ابا کی تخفیف انتہائی تنافر پیدا کرتی ہے۔ تنہا کی تخفیف کے لئے دیکھئے بشیر بدر ؏

غور سے دیکھ خاک تنہا نہیں

مصرع ناقابل برداشت ہے لیکن اگر تنہا کو بدل کر اکیلی رکھ دیجئے ؏

غور سے دیکھ خاک اکیلی نہیں

تو (معنوی اعتبار سے قطع نظر) صوتی تنافر بہت کم، بلکہ تقریباً بالکل غائب ہو جاتا ہے۔ کالا کی مثال بھی بشیر بدر کے ایک مصرع میں ہے ع

رات کا کالا جادو رہے زلف میں۔ اپنے چہرے پہ سورج کا چہرہ رکھو

کالا انتہائی ناگوار ہے۔ لیکن اگر مصرع یوں کر دیا جائے ع

رات کی کالی ناگن رہے زلف میں..

تو (معنوی پہلو سے صرف نظر کرتے ہوئے) عیب تقریباً معدوم ہو جاتا ہے۔

بوتا کی مثال ع خود ساختہ: تمام رات وہ اشکوں کے بیج بوتا رہا۔ بوتا رہا کی جگہ بوتی رہی پڑھیے۔ تخفیف کا تنافر بہت کم ہو جاتا ہے۔ بنتا، کرتا، جاتا وغیرہ کی بعض دلچسپ مثالیں دیکھیے۔ میر انیس کا مشہور مصرع ہے ع

اچھا سوار ہو جیے ہم اونٹ بنتے ہیں

اس میں بنتے کی تخفیف گوارا بلکہ مناسب ہے لیکن اس کو یوں کر دیجیے ع

اچھا سوار ہو جیے میں اونٹ بنتا ہوں

تو مصرع صوتی اعتبار سے مضحکہ خیز ہو جاتا ہے۔ جاتا کی مثال کے لئے میر انیس ع

گرمی میں پیاس تھی کہ پھنکا جاتا تھا جگر

اس مصرع میں کچھ تنافر ت کے بعد تھا کی وجہ سے بھی ہے۔ لیکن اگر پھنکا جاتا ہے جگر بھی لکھا جاتا تو پھنکی جاتی تھی زبان کی طرح صاف اور مترنم نہ ہوتا۔ تنافر کا بیشتر حصہ الف کا کرشمہ ہے۔ کرتا کی مثال کے لئے میر انیس ع

لرزہ کیا کرتا ہوں حملہ امام پر

یہاں پر تنافر کا کچھ حصہ کاف عربی کی تکرار کا مرہون منت ہے، لیکن

اس مصرع کی مختلف شکلیں وضع کیجئے تو بات کھل جاتی ہے کہ عیب کا بیشتر حصہ الف کی تخفیف کے باعث ہے:

(۱) نعرہ ہوا کہ کرتا ہوں حملہ امام پر

(۲) نعرہ ہوا ہے کرتا ہوں حملہ امام پر

دونوں مصرعوں میں بالترتیب ایک اور دو کاف کم کر دیئے گئے ہیں لیکن تنافر باقی ہے۔ اب یہ مصرعے دیکھئے:

(۱) نعرہ کیا کہ کرتی ہے حملہ امام پر

(۲) نعرہ کیا کہ کرتے ہیں حملہ امام پر

دونوں کا تنافر بہت کم ہو گیا۔ یہ مصرعے صوتی اعتبار سے بالکل درست ہے، معنوی اعتبار سے بحث نہیں ع

نعرہ ہوا ہے کرتے ہیں حملہ امام پر

تین سبب خفیف والے الفاظ (علی الخصوص اگر حالت فعلیہ میں ہوں) کے آخری سبب پر تاکید بہت کم رہ جاتی ہے، اس لئے یہاں تخفیف گوارا ہو جاتی ہے

میر انیس ع

(۱) فرمایا جب کہ اٹھ گئیں زہرائے با کرم

(۲) ہنس کے عباس سے فرمایا کہ اے غیرت ماہ

مرزا دبیر: چلایا شمر ہم تو ابھی وقت کھائیں گے

زبیر رضوی: ڈسوایا ہے پھنکارتے سانپوں سے بدن کو

(۲) فعلیہ اور ضمیری وتد مجموع کی تخفیف ہر جگہ گوارا ہے، اقبال ع

(۱) مرا عیش غم مرا شہد تم مری بادہ ہم نفس عدم

(۲) ترا دل حرم گرو عجم ترا دیں خریدۂ کافری

وتد مجموع کی فعلیہ حالتوں کے لئے دیکھئے۔ میر انیس ؏

(۱) ذرے کو آج کر دیا مولا نے آفتاب

(۲) جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

(۳) لہرائی جب اتر گیا دریا چڑھا ہوا

مرزا دبیر ؏

غنچہ کہا اس منھ کو حذر اہل سخن سے

بہادر شاہ ظفر ؏

دیا اپنی خودی کو جو ہم نے مٹا وہ جو پردہ سا بیچ میں تھا نہ رہا

اقبال ؏

ہے دوڑتا اشہب زمانہ

تخفیف کہیں بھی ناگوار نہیں ہے۔

ہائے دوچشمی کے ساتھ تنافر کی مثال مندرجۂ ذیل ہے ؏

خود ساختہ: دل میں ہم نے لکھا ہے نام خدا صلی علی

نون غنہ کی بھی ایک خود ساختہ مثال ملاحظہ ہو ؏

میں کہاں ہوں کہاں تو ہے مرے دوست

(۳) رائے مہملہ متحرک کے ماقبل الف کی تخفیف گوارا ہوتی ہے۔ مثلاً بشیر بدر ؏

جو کوئی دوسرا پہنے تو دوسرا ہی لگے

یا میر انیس:

مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں

فیض ؏

تمہارا حسن جواں ہے تو مہرباں ہے فلک

لیکن ایسے الفاظ کی تخفیف، جن میں الف کے ماقبل رائے مہملہ متحرک نہ ہو، ہمیشہ ناگوار ہوتی ہے ع

(۱) خودساختہ: ؏ اگر جنا یہ تم پر برسنا کیسا ہے

(۲) خودساختہ: دل سویدا میں رکھوں گا تیرے نام کو بھی

گرایا، اٹھایا وغیرہ طرح کے الفاظ میں تخفیف گوارا ہونے کی مثال ہے، میر انیس ع

پانی بھر آیا منھ میں ادھر ذوالفقار کے

(۴) سا، تھا، کا وغیرہ کی تخفیف ہر جگہ مناسب ہوتی ہے۔ اوپر میں نے میر انیس کے ایک مصرع میں کاف عربی کی تکرار سے پیدا شدہ تنافر کا ذکر کیا تھا۔ لیکن کا، کی تخفیف اگر کاف عربی کے ساتھ بھی ہو تو بہت گراں نہیں گزرتی۔ یہی حال سا کا ہے۔ مثلاً مصحفی ع

(۱) کہ اک پر ایسا سر رہ گذار باندھ دیا

اس کے برخلاف "ایسا" کی تخفیف کے ساتھ س مہملہ کا تنافر اس مصرع میں دیکھئے، اقبال: ع

کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے

کاف کی تکرار کے لئے مرزا دبیر کی مثال ہے۔ ع

وا ہے کمر چرخ سے جوزا کا کمر بند

یہاں کا کمر بند اگر بہت حسین نہیں تو بہت ناگوار بھی نہیں ہے۔

لیکن تھا کے ساتھ ت یا تھ کی تکرار بری لگتی ہے۔ اس کی وجہ میں اوپر بیان کر چکا ہوں۔ ہائے دوچشمی آواز کو ثقیل کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر میر انیس کا یہ مصرع گوارا ہے کیونکہ یائے معروف کے ساتھ ت اور تھ کی تکرار کی گئی ہے ع

فرفر کی آتی تھی نتھنوں سے جب صدا

اس مصرع کو یوں بدل دیجئے ع

فرفر کا آتا تھا نتھنوں سے جب دھواں

تو الف کی تخفیف اور "تھا" کی تکرار غایت درجہ تنافر کی موجب بن جاتی ہے۔ اپنا کی مثال، ظفر اقبال ع

عیب ہے اپنا جدا، اپنا ہنر ہے الگ

ظفر اقبال کے یہاں اپنا کی تکرار نے بھی تخفیف کو قابل قبول بنا دیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ اپنا کے مابعد اگر کوئی خفیف حرکت ہو تو اس کو مخفف کرنے میں عیب چھپ جاتا ہے۔ مثلاً اپنا پرایا، اپنا سہارا، اپنا ہنر، وغیرہ۔ صورت حال "نا" پر ختم ہونے والے اسمائ کے ساتھ نہیں ہے یعنی کھانا کھلایا معیوب لگتا ہے۔ جب کہ اپنا پرایا میں ایسا کوئی عیب نہیں ہے۔ اچھا کی تخفیف اس وقت گوارا ہو جاتی ہے۔ جب اچھا بہ معنی خوب عروض میں آئے ع

خود ساختہ: اچھا کھانا کھلائیں گے تم کو

اگر اچھا بمعنی ٹھیک ہے بندھا ہو تو ہر جگہ گوارا ہے ع

خود ساختہ: ہم بھی زباں کھول سکیں اچھا چلو یوں ہی سہی

اس نکتہ پر آگے چل کر کچھ تفصیلی بحث ہوگی۔

(۵) اسمیہ وتد مجموع، چاہے وہ ہندی کا سوا ہو یا فارسی کا گدا یا عربی کا قضا، مخفف حالت میں میری نظر سے نہیں گذرا۔ یہی حال "کیا" کی تخفیف کا ہے، لہذا ان الفاظ کی تخفیف کا نامناسب ہونا قطعی کہا جا سکتا ہے۔ بعض استثنائی الفاظ جو قاعدہ ایک تا آٹھ میں مذکور ہیں لیکن جن کی مثال اب تک نہیں گذری مندرجۂ ذیل مصرعوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

ایک سبب خفیف اور وتد مجموع بلا نون غنہ:

ظفر اقبال: ہے یوں تو اس کا سانولا پن سانولا ہی پن (سانولا + پن)

بسمل کرشن اشک: یوں نہ جان اشک ہیں جو گیا یا نانہ ملا (جو گیا)

جن الفاظ کے آخر میں وتد مجموع ہے لیکن اس کے پہلے ایک سے زیادہ سبب خفیف ہیں (مثلاً بہروپیا، پہیلیا) وہ بھی اسی حکم میں آتے ہیں۔

ایک سبب خفیف اور ایک وتد مجموع بے نون غنہ:

ظفر اقبال: سات پردوں کے سوا آٹھواں حائل ہے بھی

مصحفی: گالیاں دیتے ہو تم مجھ کو مری جاں صریح

خود ساختہ: رات بھر آندھیاں چلتی رہیں آفت ٹوٹی

نون غنہ کی تخفیف الف کے علاوہ دوسرے مصوتوں کے ساتھ مناسب یا کم سے کم گوارا ہو سکتی ہے۔ اس کے اصول مندرجۂ ذیل ہیں:

(۱) جب نون غنہ اور ہمزہ ساتھ آئیں تو تخفیف ہمیشہ مناسب ہوتی ہے۔ یعنی الف کے علاوہ جو بھی مصوتہ ہو، نون غنہ اور ہمزہ کے ساتھ تخفیف کو قبول کرتا ہے[1]۔ غالبؔ

(۱) درد دل لکھوں کب تک جاؤں انکو دکھلادوں

(۲) جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا

(۳) ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

---

[1] ہمزہ کا عمل تخفیف اتنا آفاقی ہے کہ اگر الف پر ہمزہ لگتا تو اس کی تخفیف ممکن ہوتی لیکن اردو میں الف پر ہمزہ لگتا ہی نہیں۔ الف کا ہمزہ کے عمل سے آزاد ہونا اس بات کا بین ثبوت ہے کہ الف یعنی فتحہ کی آواز کو تخفیف سے فطری منافرت ہے۔

(۴) روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

میراجی: میری قسمت کہ پسند آئیں نہ میری باتیں

میر: وہ تو بالیں تئیں آیا تھا ہماری لیکن

(۲) سبب خفیف کے واو مجہول و معروف نون غنہ کی تخفیف ہرگز قبول نہیں کرتے۔ مثال کے طور پر گوں، خوں، لوں، دوں، افسوں، کیوں اور جمع یا فعلی صورت کے الفاظ مثلاً خوابوں، کتابوں، دونوں، جاگوں کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ بشیر بدر ؏

آج میں جاگوں گا کہ سوتے ہیں

اس کو بدل کر ہمزہ کے ساتھ کوئی بھی صورت کر دیجئے ؏

(۱) آج میں جاؤں گا کہ سوتے ہیں

(۲) آج وہ روئیں گی کہ سوتے ہیں

تو عیب فوراً دور ہو جاتا ہے۔ اس عیب کی بعض دیگر مثالیں حسب ذیل ہیں۔ شبلی: ؏

گئے ہیں نالے سوئے گردوں تو اشکوں نے رخ کیا زمیں کا

میر: تم کو ہمارے سر کی سوں تم ہاتھ مت اٹھاؤ

میر انیس: بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

لیکن یہاں بھی فرمایا وغیرہ کی طرح اگر تین طویل آوازیں اکٹھا ہو جائیں تو آخری سبب کا وزن کم ہو جاتا ہے اور اس کی تخفیف ممکن ہو جاتی ہے۔

میر انیس: ؏ ذی قدرتنا خوانوں میں یکتا مداح

(۳) وتد مجموع جس میں واو (معروف یا مجہول) ہو، تخفیف نہیں گوارا کرتا۔ مثلاً جنوں، نہوں (مجہول) نگوں، رگوں (مجہول) وغیرہ۔ اس کے برخلاف واو مجہول کا وتد مجموع (ساحلوں، حرکتوں وغیرہ) تخفیف قبول کرلیتا ہے۔

منیر نیازی ع

سا حلوں جیسا حسن کسی کا اور میری حیرانی

(۴۴) قاعدہ دو اور تین میں کثیر التعداد اور استثنائی صورتیں بھی ہیں۔ لیکن سب کا تعلق فعلیہ الفاظ سے ہے مثلاً مندرجہ ذیل الفاظ کی تخفیف مناسب ہے:

ہوں (معروف و مجہول) رہوں، کروں، بھروں، کہوں وغیرہ۔ ان الفاظ میں نقطۂ اشتراک یہ ہے کہ واؤ کے پہلے ہائے ہوز یا رائے مہملہ متحرک ہو گی۔

جن فعلیہ شکلوں میں کوئی اور حرف مثلاً ٹ، دال، لام (کٹوں، لدوں، چلوں) وغیرہ نون غنہ اور واؤ کے ساتھ ہو گا، وہاں تخفیف نامناسب ہو گی۔ جہاں واؤ مجہول کے پہلے نون ہو گا اور حالت فعلیہ، وہاں تخفیف گوارا ہو سکتی ہے۔ لوں و دوں کی صورتیں (اور یہ افعال بہت متداول ہیں) میں نے اسی کلیے کے تحت شق اول میں رکھی ہیں۔ لیکن لوں یا دوں کے پہلے کوئی اور فعلیہ تشکل (مثلاً بھر لوں، مر لوں، لگا لوں، کہہ دوں، گر دوں وغیرہ) ہو تو لوں اور دوں دونوں ہی تخفیف قبول کر لیتے ہیں۔ مگر شرط یہ ہے کہ ان کے فوراً بعد گا، گی، گے نہ ہو مثلاً مصرع ہے ع

خود ساختہ: طوفان ابر و باد کو مٹھی میں بھر لیں ہم

اس وقت لیں میں یائے مجہول کی تخفیف قطعاً ناگوار نہیں ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجئے ع

(۱) طوفان ابر و باد کو مٹھی میں بھر لوں میں

(۲) طوفان ابر و باد کو مٹھی میں دے دوں میں

مصرعے اب بھی گوارا ہیں، لیکن پہلے کی سی صفائی نہیں ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجئے ع

(۱) طوفان ابر و باد کو مٹھی میں کچھ لوں میں

(۲) طوفان ابر و باد کو مٹھی میں کچھ دوں میں

تو دونوں صورتیں ناممکن حد تک بدصورت ہو جاتی ہیں اور اسی مصرع میں آخری لفظ "میں" کی جگہ "گا" کر دیجئے تو بدصورتی مکمل ہو جاتی ہے ع

طوفان ابر و باد کو مٹھی میں بھر لوں گا

اقبال کا مصرع ہے ع

سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برا نہ مانے

اسے یوں کر کے دیکھئے ع

سچ کہدوں گا برہمن گر تو برا نہ مانے

مصرع کا صوتی خون ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر گا کی جگہ اب ہو تو کوئی عیب نہیں رہتا ع

سچ کہہ دوں اب برہمن گر تو برا نہ مانے

اگر دوں، لوں کے پہلے نہ، وہ، یہ، کہ وغیرہ (سب مخفف) ہوں تو بھی دوں اور لوں کی تخفیف قابل قبول ہو جاتی ہے۔

فعلیہ حالتوں میں رائے مہملہ یا ہائے ہوز کی تحریک کے ساتھ تخفیف کی بعض خوبصورت مثالیں یوں ہیں۔ غالب اور میر ع

(۱) کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے

(۲) افسانہ کہتے سینکڑوں افسوں کہوں ہوں میں

لیکن یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہو لے کے علاوہ اس کی قسم کے بقیہ الفاظ کی تخفیف اردو میں بہت کم نظر آتی ہے۔

(۵) قاعدۂ دوم کی ایک استثنائی صورت دو نوں، یو لوں (واؤ معروف) کھو لوں (واؤ معروف) وغیرہ ان الفاظ میں ملتی ہے جن کے دونوں اسباب میں واؤ کی آوازیں طویل

ان سب کی تخفیف گوارا ہے ۔ خود ساختہ ع

(۱) دونوں جھکتے ہیں مگر بیچ میں دریا حائل ہے

(۲) اس کے آگے میں اگر بولوں تو کٹتی ہے زباں

میر:۔ بخت سیہ نے بارے ان روزوں یاوری کی

(۶) چوتھے قاعدے پر استثنائی کلیہ یہ ہے کہ ہوں کے علاوہ تمام مخفف الفاظ (یعنی وہ جن میں تخفیف مناسب ہے کے فوراً بعد اگر طویل واؤ یا الف آجائے تو تخفیف فوراً ناگوار ہو جاتی ہے ۔ یعنی رہوں، کہوں وغیرہ کی تخفیف بھی اسی وقت گوارا ہے جب ان کے بعد والا لفظ طویل واؤ یا الف سے خالی ہو۔

اس کی وضاحت کے لئے غالب کا مصرع پھر پڑھیے ع

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے

کہوں کے بعد کس ہے جو طویل واؤ یا الف سے خالی ہے ۔ اب مصرع یوں کر دیجئے ع

کہوں کیسے میں کہ کیا ہے ......

اب بھی کوئی تنافر نہیں ۔ لیکن مندرجۂ ذیل شکلیں انتہائی متنافر ہیں ع

(۱) کہوں گا میں کہ کیا ہے

(۲) کہوں تو میں کہ کیا ہے

اس اصول کی عمل پذیری کے لئے ایک اور مثال دیکھئے ع

خود ساختہ: اگر یہاں رہوں میں جان کا خطرہ ہے مجھے

بندش سست ہے لیکن رہوں کی تخفیف گوارا ہے، مصرع یوں کر دیجئے ع

(۱) اگر یہاں رہوں گا جان کا خطرہ ہے مجھے

(۲) اگر یہاں رہوں تو جان کا خطرہ ہے مجھے

(۳) اگر یہاں رہوں جان کا ہے خوف سخت مجھے

اگر مصرع اول و دوم قبیح ہیں تو تیسرا مصرع اور بھی ناقابل برداشت ہے، کیونکہ جان اور کا، الف ممدودہ والے دو الفاظ، ہوں مخفف کے فوراً بعد آگئے ہیں۔ اس کے برخلاف ہوں مخفف کے بعد اگر طویل الف یا واؤ آئے تو مناسب معلوم ہوتا ہے۔ غالب ؎

(۱) کیسے ہوں کیا بتاؤں جہاں خراب ہیں

(۲) میں ہوں آوارۂ اظہار تمنا یعنی خودساختہ

(۳) تیری خاطر میں ہوں آزادِ تمنا کا شکار خودساختہ

(۷) ایسے الفاظ جن میں ایک سبب خفیف اور ایک وتد مجموع ہے (مثلاً عادتوں سینکڑوں، شاہدوں وغیرہ) تخفیف کو بس گوارا کر لیتے ہیں۔ میر کا مصرع اوپر آچکا ہے ؎

افسانہ کہتے سینکڑوں افسوں ہوئے ہیں

(۸) ایسے الفاظ جن میں دو وتد مجموع ہیں (شرارتوں، حکایتوں، شرافتوں وغیرہ) تخفیف قبول نہیں کرتے۔

(۹) اسباب خفیف پر مشتمل الفاظ اگر فعلیہ یا جمع کی حالت میں ہوں تو ان کی یائے معروف و مجہول دونوں تخفیف قبول کر لیتی ہیں۔ بھروں اور بھر دوں کی طرح بھر لیں اور بھر دیں، وہ لیں، وہ لیں نہ دیں، نہ لیں (سب مخفف) مناسب ہیں۔ ان کی مثال اوپر گذر چکی ہے۔ لیکن یہاں بھی شرط یہ ہے کہ بھر لیں، کہہ لیں کے بعد کوئی طویل یائے مجہول والا لفظ (مثلاً بھر لیں گے) نہ آجائے۔

میر ؎ مزا دکھا دیں گے بے رحمی کا تری صیاد

دیں گے پہلے دکھا، کی وجہ سے تخفیف گوارا ہو گئی ہے، حالانکہ فوراً بعد "گے" کی آواز اگرچہ مند ہے لیکن اس کا مخالفانہ اثر پڑ رہا ہے۔ اگر یائے مجہول کی آواز بالکل

نہ ہو تو مصرع بہت بہتر ہو جائے گا۔

مزا دکھا دیں تو بے رحمی کا تری صیاد

یائے معروف کا واحد سبب خفیف مع نون غنہ اردو کے فعلیہ یا جمعی الفاظ میں بہت کم آتا ہے لیکن اس کی تخفیف ناگوار نہیں گذرتی ع

خود ساختہ: (۱) مجھ کو میرے مالک نے دیں جینے کی یہ تشکیل

اقبال: (۲) دیں اذانیں کبھی یورپ کے کلیساؤں میں

اس مصرع میں دیں کو بروزن رف، بھی پڑھ سکتے ہیں، دیں اذانیں = فعلاتن ۔ تخفیف مناسب تو نہیں لیکن گوارا ہے ۔ غالب ع

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

اس مصرع میں جاگے ہیں کو جاگے ہوں کر دیجئے تو اگرچہ تنافر نہیں پیدا ہوتا، لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ واؤ کے مقابلے میں یے کی تخفیف زیادہ اچھی سنائی دے رہی ہے ۔ ہائے دوچشمی کے ساتھ نون غنہ کی تخفیف (جو دوسرے مصوتوں میں ممکن نہیں) یے کے ساتھ بالکل ناگوار نہیں معلوم ہوتی:

میراجی: منتظر ایک ہی لمحے کی تھیں دونوں روحیں

میر کے مندرجۂ ذیل مصرع میں دیکھیں کو بدل کر دیکھوں یا دیکھا کر دیا جائے تو یائے مجہول مع نون غنہ کی کامیابی اور واؤ کی کمزوری کا احساس ہوتا ہے۔

میر: (۱) ابھی دیکھیں آنکھیں ہمیں کیا دکھائیں

(۲) ابھی دیکھوں آنکھیں مجھے کیا دکھائیں

(۳) ابھی دیکھا آنکھیں مجھے کیا دکھائیں

صاف نظر آتا ہے کہ دوسرا مصرع پہلے کے مقابلے میں کم صوت ہے اور تیسرا دونوں سے کم صوت ہے۔ آنکھیں کی تخفیف کے مقابل آنکھوں رکھ کر دیکھیے ع

کہہ مہرباں ہو دور سے کہہ آنکھوں پھیر دیں

جہاں واؤ مجہول ناگوار گزرتی ہے وہاں یائے مجہول گوارا ہو جاتی ہے۔ یہی حال کتابیں/کتابوں/چڑیلیں/چڑیلوں وغیرہ کا ہے۔ میر انیس: ع

خیمے جو تھے حبابوں کے پھٹتے تھے سب کے سب

یہاں یوں کی تخفیف کس قدر ناگوار ہے، اسی کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

(۱۰) سبب خفیف یا وتد مجموع، یا دونوں کی ترکیب سے بنے ہوئے نون غنہ والے اسمیہ الفاظ کی یائے معروف میں تخفیف ممکن نہیں۔ مثال کے طور پر نگیں، جبیں، غمیں، یہاں، یہیں، کہیں، انگبیں، چلیں، دیں، حسیں، سنگیں وغیرہ الفاظ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ہندوستانی یا غیر ہندوستانی کی قید نہیں ہے۔ پیں، لیں، چیں وغیرہ اسمائے صوت (سب میں یائے معروف ہے) کی تخفیف اتنی ہی نامناسب ہے جتنی زمیں یا دیں کی۔ لیکن معدودے الفاظ، مثلاً کہیں، نہیں، یہیں، دیں، جو اوتاد مجموع ہیں اور جن کی آوازیں فعلیہ الفاظ کی طرح ہیں، تخفیف خوب قبول کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف فعلیہ اوتاد مجموع کی یائے مجہول و معروف تخفیف قبول کر سکتی ہے، لیکن صرف گوارا کی حد تک۔ مثال کے طور پر بسیں، رہیں، سنیں (یائے معروف یا مجہول) کی تخفیف ہو سکتی ہے، اگرچہ بہت عام نہیں ہے۔

سید رضی: ع

ستو میر فقیر کے بیت کبت پڑھو شعر نظیر و ولی دکنی

یہاں ستو اور پڑھو کی تخفیف مناسب ہے۔ اب ان میں یائے مجہول اور واؤ معروف مع نون غنہ لگا کر دیکھیے۔ ع

(۱) سنیں میر فقیر کے بیت کبت پڑھیں شعر نظیر و ولی دکنی

(۲) سنوں میر فقیر کے بیت کبت پڑھوں شعر نظیر و ولی دکنی

پہلی شکل گوارا لیکن دوسری شکل کم گوارا ہے، اس کی وضاحت کے لئے دیکھئے غالب ؎

(۱) ہاں مہ تو سنیں ہم اس کا نام

(۲) ہاں مہ نو سنوں میں اس کا نام

دوسرا مصرع واؤ معروف مع نون غنہ کی تخفیف کے باعث ثقیل ہو گیا ہے پہلا مصرع بس گوارا ہے، یائے معروف نسبتہً زیادہ خوشگوار معلوم ہوتی ہے، اقبال ؎

نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں

اسی طرح عزیز لکھنوی ؎

جایئے جایئے ہم مر کے بھی ہوں گے یہیں دفن

اور فیض ؎

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ

ان مصرعوں میں یہیں اور کہیں کی تخفیف رہیں کی تخفیف سے خوشگوار تر ہے۔ مقصود یہ ثابت کرنا تھا کہ فعلیہ الفاظ والی یائے معروف مع نون غنہ کی تخفیف اگرچہ ناگوار نہیں گذرتی لیکن یہیں، کہیں، نہیں وغیرہ استثنائی الفاظ (جو فعلیہ یا اسمیہ نہیں ہیں) کی تخفیف بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔

واؤ کا مسئلہ نسبتہً آسان ہے۔ پانچ طرح کی حرکتیں اس سے متعلق ہوتی ہیں۔ فتحہ (سو، صنو، لو) معروف (خو، لو، ممنو) مجہول (سو، او، کھو) ہمزہ (جاؤ، سوؤ، الاؤ) اور موصولہ (حرم و دیر میں وہ خانہ برانداز کہاں۔)

اس کے قاعدے مندرجۂ ذیل ہیں:

(۱) ہمزہ کے ساتھ واؤ کی تخفیف ہمیشہ مناسب ہے۔ یہ ایسی بین بات ہے کہ مثال کی محتاج نہیں۔ پھر بھی جو لوگ مثالوں کے بغیر مطمئن نہیں ہوتے ان کے لیے یہ ایک دو

مثالیں بھی حاضر ہیں:

میر انیس: ہنس کے کہا مرے لیے بیٹا نہ روؤ بس

میراجی: ناؤ سے پل بھر پہلے کھیل کھیل میں گھوئی
گھائی تو دل میں دھیان یہ آیا کہہ دیں آؤ نی

من موہن تلخ: یہاں پہ ناؤ نہ باندھو کہ جل رہے ہیں الاؤ

بشر نواز: چمن سے ہو کر گذرنے والی بہکتی الھڑ ہواؤ ٹھہرو

اسی طرح ہمزہ اور یائے معروف کے ساتھ آنے والی واؤ کی بھی تخفیف ہمیشہ درست ہوتی ہے۔ غالب ؎

(۱) ہاں کھائیو مت فریب ہستی

(۲) تھالے آئیو لے طرہ ہائے خم بہ خم آگے

انیس: بے میرے کہے بیاہ نہ کریجو بھائی

(۲) ان تمام الفاظ میں جن میں واؤ کے ماقبل حرف پر فتحہ ہے، تخفیف قطعاً نامناسب ہے۔ اس میں ہندوستانی یا غیر ہندوستانی کی قید نہیں ہے۔ مثلاً یو، لو، ضو، رو، سو وغیرہ۔

(۳) واؤ مجہول والے دو حرفی الفاظ مثلاً ہو، سو، دو، لو، تو، جو، کو (ساکت مجہول) کی تخفیف یا تو مناسب ہے یا گوارا۔ اس اصول کا استثنا صرف او (ندائیہ) رو اور گو (تینوں مجہول) میں نظر آتا ہے۔

(۴) واؤ معروف کے تمام الفاظ، چاہے ان میں ایک یا ایک سے زیادہ سبب خفیف ہوں یا وتد مجموع، تخفیف قبول نہیں کرتے۔ مثلاً ابرو، دو، آبرو، سنو وغیرہ۔ تو، کبھو، کسو، یہ تین اہم مستثنیات ہیں۔

(۵) قاعدہ نمبر چار کا استثنا ان الفاظ کے لئے ہے جن میں دو یا دو سے زیادہ سبب

خفیف ہیں اور آخری سے پہلے سبب میں الف ممدودہ ہے۔ (قابو، جادو، بازو) ایسے الفاظ میں واؤ معروف کا دبنا بس گوارا ہے۔

(۶) بھرلیں، بھردیں، نہ دیں، نہ لیں وغیرہ کی طرح بھرو اور کردو کی بھی تخفیف مناسب ہے۔ اسی طرح نکالو، اٹھاؤ، تولو، کھولو، دیجو، دیکھیو وغیرہ میں بھی (یعنی ایسے الفاظ میں جو ایک سے زیادہ سبب خفیف یا وتد مجموع اور سبب خفیف سے مل کر بنے ہیں اور فعل کی حالت میں ہیں) واؤ کا دبنا گوارا ہے۔

(۷) تمام فعلیہ اوتاد مجموع مثلاً سنو، رکو، وغیرہ تخفیف قبول کرتے ہیں۔ اس نوع کے وہ الفاظ جن میں رائے مہملہ متحرک ہو تخفیف کے لئے اور زیادہ مناسب ہیں۔

(۸) ایسے ندائیہ الفاظ جن میں واؤ کے پہلے الف مع رائے مہملہ متحرک ہو تخفیف بخوشی قبول کرتے ہیں (یارو، بہارو وغیرہ) بقیہ ندائیہ الفاظ کو تخفیف اسی وقت راس آتی ہے جب ان سے پہلے کوئی ندائیہ یا استعجابیہ کلمہ (اے، ارے وغیرہ بھی ہو) لیکن ایسے کلمے کے بغیر بھی تخفیف بہت نامناسب نہیں ہوتی۔

قاعدہ دوم وچہارم میں مندرجہ الفاظ کی تخفیف میری نظر سے نہیں گذری (مستثنیٰ الفاظ یعنی تو، کبھو، کسو کا ذکر نہیں ہے۔)

میر: سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

مصحفی: (۱) کیا ہو گیا ہے مجھ کو جو اس عقل و ہوش پر

(۲) مصحفی کی جو تو بالیں پہ دم نزع نہ تھا

(۳) ذرا تو دیکھو اٹکا ہے دل کہاں میرا

میر: ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر رز آفت

انیس: (۱) ہاں مرتے دم بھی ڈھونڈو نہ پانی حسین کو

(۲) اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل

(۳) دکھلا دو آج حیدر و جعفر کی کارزار

دبیر: (۱) اے لوگوں یاں تو آؤ کہ یہ گفتگو ہے کیا

(۲) اے مومنو غیر یہ یں علم رکھنا ہمارا

ندائیہ کلمہ کے بغیر ندائیہ لفظ کی تخفیف کی مثال ہے۔

خود ساختہ: کبھی دیکھا ہے ستم صاحبو تم نے ایسا

ایک سے زیادہ سبب خفیف یا وتد مجموع اور سبب خفیف سے مرکب الفاظ کی مثالیں آسانی سے نہیں ملتیں، لیکن ان کی تخفیف ناگوار نہیں ہے:

خود ساختہ: (۱) آج کل قابو میں آتی نہیں وہ شوخ پری

(۲) حبا دو چلتا ہے اب چیلوں پر

یائے معروف و مجہول کی آوازیں تخفیف کے لئے سب آوازوں سے زیادہ مناسب ہیں۔ بلا نون غنہ یائے مجہول و معروف کا دبانا ہر حال میں درست ہے (صوتی اعتبار سے، نہ کہ ہمارے عالموں کے مذہب میں) تخفیف حرف کا مرکزی اصول یہ ہے کہ فتحہ والے حرف (جن کا سب سے اہم نمائندہ الف ممدودہ مع نون غنہ ہے) تخفیف سب سے کم پسند کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ واؤ، جو تخفیف کے معاملے میں الف کے اتنی سخت نہیں ہے، وہ بھی ماقبل پر فتحہ والے حرف رکھنے والے الفاظ (سَو، ضَو، نَو) کی تخفیف سے قطعاً گریز کرتی ہے۔ اس کے بعد یائے معروف معہ نون غنہ، واؤ معروف مع نون غنہ اور واؤ معروف خالص کی آوازیں ہیں جو یہ بھی تخفیف کے تحت نہیں آتیں۔ واؤ مجہول کا دبنا نسبتاً گوارا ہے اور ہمزہ کے ساتھ ہر آواز (مع نون غنہ یا بلا نون غنہ) دبائی جا سکتی ہے۔ ہمزہ کا عمل تمام آوازوں کے دبنے کو بہت خوشگوار کر دیتا ہے۔ اس سے کچھ ہی کم خوش گوار یائے مجہول و معروف خالص (یعنی بے ہمزہ) کی آوازوں میں تخفیف کا عمل ہے

ظاہر ہے کہ ایسی آوازوں کا دبنا یہ جسال یا تو بالکل مناسب یا پھر گوارا ہے، ایک مستثنا کے علاوہ قبیح کہیں نہیں۔

میں نے ہمزہ کی آواز کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے۔ جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ ہمزہ کی آواز تو ہمیشہ یا اصلاً دبی ہوئی ہوتی ہی ہے، اس لئے اس کے دبنے کی توصیف کیا معنی رکھتی ہے؟ لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ ہمزہ کے ساتھ آنے والی تمام آوازیں دونوں طرح بولی جاتی ہیں اور دونوں طرح بالکل درست ہیں[۹]۔ ہمزہ کے ساتھ طویل مصوتہ بھی اتنا ہی مروج ہے جتنا مختصر مصوتہ۔ بلکہ "خالص" قسم کے لوگ تو تماشائی، سودائی وغیرہ میں واؤ معروف کے دبنے کو غلط قرار دیتے ہیں۔ ہمزہ کے ساتھ طویل آوازوں کی بعض بالکل سامنے کی مثالیں یوں ہیں (تماشائی، آئی وغیرہ قسم کی آوازوں کے علاوہ)

عزیز لکھنوی: بھول جائیں نہ خدا کو یہ زمانے والے

غالب (۱) راہ صحرائے عدم میں ہے جرس ناقوس ولیس

(۲) ہوائے پرفشانی برق خرمن ہائے خاطر ہے

سودا: ان کی خدمت میں میں لیکر یہ غزل جاؤنگا

انیس: زینب وہیں علم لیئے آئیں بہ عز و جاہ

ولی: رات کو آؤں اگر تیری گلی میں اے حبیب

اثر لکھنوی: وہ ہے مغرور نہ آئے گی بلاؤں کیونکر

ظفر اقبال: جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے

---

[۹] صرف کچھ اسمیہ الفاظ مثلاً گھاؤ، بہاؤ، وغیرہ اس سے مستثنیٰ ہیں۔ ان کی تطویل غلط نہیں ہے، لیکن عام طور پر انھیں مخفف ہی بولا جاتا ہے۔

ان مثالوں سے میرا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ ہمزہ کے ساتھ حرف کا دبنا بھی تخفیف کا عمل ہے، نہ کہ اس کی اصلی شکل۔ یہ ہمزہ کی خوبی ہے کہ اس کے ساتھ حرف کی تخفیف بہت مناسب معلوم ہوتی ہے۔

تماشائی، سودائی وغیرہ الفاظ میں یائے معروف کی تخفیف اردو کے تمام شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ ہندی اور غیر ہندی الفاظ کا فرق ضابطہ نگاروں نے ضرور کیا ہے، لیکن حقیقت حال یہ ہے کہ دونوں طرح کے الفاظ میں یائے معروف کا دبنا اس لئے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کی طویل یائے معروف کی آواز میں کوئی فرق نہیں ہے۔ لہذا کوئی وجہ نہیں کہ آئی اور پائی میں تو یائے معروف کا دبنا درست ہو اور تنہائی، شیدائی میں غلط ہو۔ ذوق ؎

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

اگر تماشائی کی یائے تحتانی آئی کی یائے تحتانی سے مختلف ہوتی تو قافیہ ممکن نہ تھا۔ دونوں میں تحتانی آواز بالکل برابر نکلتی ہے۔ ایسی صورت میں ایک کی تخفیف جائز اور ایک کی ناجائز قرار دینا غیر منطقی حجت کے سوا کچھ نہیں۔ میر انیس ؎

تلوار تول کے دستِ حنائی میں — کہتے تھے خوں بہائیں گے ہم اس لڑائی میں
حاصل تھا ہاتھ کو یدِ بیضا صفائی میں — اختر کی ضو دکھاتا تھا کنگنا کلائی میں

چار میں دو قافیے ہندوستانی ہیں، دو غیر ہندوستانی۔ آواز کی روانی اور دبنا ثبت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ میر انیس ع

آج شبیر پہ کیا عالمِ تنہائی ہے

یہاں بھی دستِ حنائی کی طرح عالمِ تنہائی مرکب ہے، اس میں یائے معروف

کی تطویل اتنی ہی بھلی لگتی ہے جتنی دست خالی میں اس کی تخفیف۔ اب رہ گیا سوال فارسی کی یائے معروف بطور حرف اصلی کی تخفیف کا، تو یہاں بھی وہی استدلال کام آتا ہے۔ اگر میر انیس اور میر

ناگاہ آکے بالی سکینہ نے یہ کہا

سو گالی ایک چشمک، اتنا سلوک تو ہے

میں بالی اور گالی کی یائے۔ معروف مخفف کر سکتے ہیں تو ہم خالی کی تحتانی کو کیوں نہیں کر سکتے؟ جب دونوں کی آوازیں ایک ہیں تو فارسی اور ہندی کی قید کیا معنی رکھتی ہے؟ حافظ کی مثال اوپر گذر چکی ہے ؎

انفاس عیسیٰ از لب لعلت لطیفۂ

عیسیٰ میں نہ صرف یائے معروف اصلی ہے، بلکہ لفظ عیسیٰ علم بھی ہے۔ علم میں تحریف عام طور پر منع ہے۔ خالی کی مثال بھی حافظ یہاں ملتی ہے ؏

بہ جز بنائے محبت کہ خالی از خلل است

آپ کہہ سکتے ہیں کہ عیسیٰ از اور خالی از میں الف کا وصل ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ تلفظ اس قسم کے الف موصولہ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ الف کا وصل وہیں ہو سکتا ہے جہاں وصل نہ کریں تو مصرع ناموزوں ہو جائے۔

حافظ : حالیا غلغلہ در گنبد افلاک انداز

غالب : شرار سنگ بت ہے بر بنائے اعتقاد آتش

فیض : کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں کی آنچ میں تو یہی شرر ہے

میر : تجھ بن اے نوبہار کے مانند

مومن : پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی

غالب : بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

حالی: پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

ظاہر ہے کہ مثالیں بے شمار ہیں، جتنے الف موصولہ اتنی ہی مثالیں۔ یہ مصرعے میں نے فوراً حافظے سے نقل کر دیئے ہیں۔ مقصود یہ دکھانا ہے کہ حافظ کے مصرعوں میں الف کے وصل کا التباس ہوتا ہے، لیکن یہ حقیقی وصل نہیں ہے، اس کی مثال سودا کا یہ مصرع ہے ع

یعنی اس بیت کے اک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ

(یعنی، اس) میں تخفیف یائے معروف کے باعث وصل الف کا خفیف شائبہ ہے "سو آورد" میں الف کا وصل بے معنی ہے۔ کیوں کہ تلفظ کو بگاڑ دیتا ہے جب کہ سو کو آورد سے الگ پڑھنے میں مصرع زیادہ خوش آہنگ اور رواں رہتا ہے۔ ورنہ بہ صورت دیگر سوا + ورد پڑھنا پڑے گا۔ یہ تلفظ ظاہر ہے کہ غیر ضروری اور بھونڈا ہے کیوں کہ سو کی واؤ مجہول صاف سنائی دیتی ہے۔

میں نے اوپر حافظ کے مصرع میں علم کی بھی یائے معروف میں تخفیف دکھائی ہے۔ اس کی مثال میر انیس کے یہاں بھی ہے ع

کیوں آئے ہو یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

واقعہ یہ ہے کہ آخری یائے تحتانی کا گرنا، دبنا، تخفیف (جو بھی نام چاہیں رکھ لیں) استثنائی صورت حالات کے علاوہ کسی طرح سے عیب نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بعض بعض صورتوں میں یہ کم مناسب معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً

مومن: سر سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں سے دریا جاری ہے

اقبال: آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

اس کی وجہ یہ ہے کہ جب طویل یائے معروف کی تخفیف کے بعد کوئی طویل یائے مجہول آجاتی ہے تو تضاد بہت زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے ممدودہ بھی یہی مشکل پیدا کرتا ہے لیکن اس حد تک نہیں

مندرجۂ بالا مصرعوں کی یہ تشکیلیں دیکھیے

(۱) سر سے شعلے اٹھتے تھے آنکھوں سے دریا جاری تھا

(۲) سر سے شعلے اٹھتے تھے آنکھوں سے دریا جاری کر

(۳) سر سے شعلے اٹھتے تھے آنکھوں سے دریا جاری اب

(۴) آئی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

(۵) آتی کب ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

(۶) آتی تھی ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

بالکل ظاہر ہے کہ یہ سب صورتیں اصل مصرعوں کے مقابلے میں (صوتی نقطۂ نظر سے) بہتر ہیں۔ آئی ہے کو تو چھوڑ دیجیے، کیونکہ اس پر ہمزہ کا پراسرار عمل ہو گیا ہے لیکن جاری کر اور آتی کب بہر حال جاری ہے اور آتی ہے سے بہتر ہیں۔ اسی اصول کی کارفرمائی میر کے مصرع میں بہت خوبی سے نمایاں ہوئی ہے ؎

بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

بھاری کی یائے معروف کے بعد پتھر کے دو بند سالے ہیں، کوئی طویل مصوتہ نہیں ہے لہٰذا بھاری کی تخفیف نہایت خوش آہنگ لگتی ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ بھاری ہندی لفظ ہے اس لئے اچھا لگتا ہے تو مصرع یوں کر دیجئے۔

کاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

عاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

اب بھی کوئی فرق نہیں پڑا۔ مصوتوں کا تناظر بھی کبھی کبھی مصوتے کی تخفیف کی ناگواری کا التباس پیدا کرتا ہے، مثلاً ؎

خود ساختہ: آئینہ ہے جو تھی سمت کالی کھڑکی کھل گئی

اس مصرعے میں بظاہر کالی اور کھڑکی کی تخفیف بری لگتی ہے۔ لیکن اصل قصور

کاف عربی اور ہائے دو چشمی کے اجتماع کا ہے۔ مصرع یوں کر دیجئے۔ ع

آئینہ ہے جو تھی سمت رات بیٹھی ڈھل گئی

تو (معنی سے قطع نظر) صوتی عیب زائل ہو جاتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ یائے معروف کی آواز تخفیف کے لئے یائے مجہول اور دوسری تمام مصوتی آوازوں کے مقابلے میں زیادہ موزوں ہے اس کی دلیل (اگر دلیل اب بھی درکار ہو) مندرجۂ مثالوں میں دیکھیے۔

فیض ع۔ خاک رہ آج لیے ہے لب دلدار کا رنگ

مصرعے میں کوئی صوتی عیب نہیں ہے۔ "کا" کی تخفیف بالکل درست ہے۔ لیکن اگر مصرع یوں ہو ع۔

خاک رہ آج لیے ہے لب دلدار کے جام

تو تخفیف کا تاثر بہتر ہو جاتا ہے اور اگر یوں ہو ع۔

خاک رہ آج لیے ہے لب دلدار کی مے

تو تخفیف اور بھی اچھی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ چونکہ آخری رکن بروزن فعلن بہ تحریک عین ہے، اس لئے کی مخفف ہو کر اچھا معلوم ہوتا ہے (یہ عام اصول ہے کہ اگر یائے معروف کے ساتھ کوئی اور حرکت مخفف ہو تو دونوں آوازیں مناسب لگتی ہیں) تو غالب کا یہ مصرع دیکھیے ع

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں

یہاں بھی "کی" مخفف بہت مناسب ہے، لیکن اگر مصرع یوں ہو ع

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے بستر اس کا ہے

تو کا کی تخفیف اتنی حسین نہیں معلوم ہوتی، بس گوارا رہتی ہے۔ اور اگر مصرع یوں ہو ع۔ نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے بستر اس کے ہیں

تو کے کی تخفیف کا مخفف سے یقیناً بہتر معلوم ہوتی ہے۔ شہریار ؎

بلیاں پی رہی ہیں دودھ کے جام

صوتی آہنگ بہت خوب ہے لیکن اگر مصرع یوں ہوتا ؎

بلیاں پی رہی ہیں دودھ کا جام

تو وہ بات نہ رہتی۔ آتا ہے، آتے ہیں، آتی ہیں (تینوں بروزن فاعلن) کا صوتی فرق آپ پر ظاہر ہی ہوگا۔ مزید وضاحت کے لئے یہ خودساختہ مصرعے دیکھئے ؎

(۱) آتا ہے یاد مجھے تیرا تبسم اے دوست

(۲) آتے ہیں یاد مجھے تیرے فسانے اے دوست

(۳) آتی ہیں یاد مجھے تیری ادائیں اے دوست

ظاہر ہے کہ صوتی اعتبار سے آتی ہیں بہتر ہے۔ چوں کہ ہیں میں یائے مجہول کا شائبہ ہے اس لئے فرق اتنی نمایاں نہیں ہوا، ورنہ یہ مصرع ؎

آتی اکثر ہے تری یاد مجھے

بالکل بے داغ ہے اور مصرع اول و دوم سے بہت بہتر۔ اسی طرح اقبال کے یہاں الف ممدودہ کی تخفیف کے مقابلے میں انیس کے یہاں یائے مجہول کی تخفیف دیکھئے۔

اقبال: کلی کا ننھا سا دل خون ہوگیا غم سے

انیس: ان ننھے ننھے ہاتھوں سے اٹھے گا یہ علم

ظاہر ہے کہ ننھے کی تخفیف تھا کی تخفیف کے مقابلے میں بہتر ہے۔ اس اصول کی توضیح کیلئے کہ ہمزہ کسرہ کی آواز تخفیف کے لئے سب سے زیادہ موزوں ہے، ضمہ کی آواز بین بین اور فتحہ کی سب سے کم، ایک دو مثالیں مزید پیش کرنے کے بعد یائے مجہول و معروف کے مستثنیات کا تذکرہ کروں گا۔ ہمزہ کے بارے میں مثالیں تو مضمون میں جگہ جگہ بکھری ہی ہوئی

ہیں۔ صرف اتنا اور کہنا مناسب ہوگا کہ فتحہ کی آواز کا تخفیف کے لئے سب سے کم مناسب ہونا اس سے بھی ظاہر ہے کہ ہمزہ لفظ کے آخر میں آنے والے الف ممدودہ پر نہیں وارد ہوتا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ خود ہمزہ کی اپنی کوئی آواز نہیں ہے، وہ جس آواز پر وارد ہوتا ہے اسے حسب ضرورت طویل یا مختصر کر دیتا ہے۔ اب فتحہ کی کرشمہ سازی ان مثالوں میں دیکھئے۔ حسن نعیم ؎

میں کس ورق کو چھپاؤں دکھاؤں کون سا باب

یہ ملحوظ رکھئے کہ چھپاؤں میں ہمزہ نے واؤ معروف نون غنہ کو طویل اور دکھاؤں میں اسے مختصر کر دیا ہے۔ مصرع بالکل بے عیب ہے، لیکن اس کے سامنے مندرجہ ذیل مصرع رکھئے ؎

(۱) میں کس ورق کو چھپاؤں، دکھاؤں کون سے باب

(۲) میں کس ورق کو چھپاؤں، بتاؤں کون سی بات

صاف ظاہر ہے کہ سا باب یا سی بات میں بہترین صوتی تاثر سی بات کا، پھر سے باب کا، اور سب سے آخر میں سا باب کا ہے۔ اسی طرح ظفر اقبال ؎

سحر ہوئی تو بہت دیر تک دکھائی دیا
غروب ہوتی ہوئی رات کا کنارہ مجھے

دکھائی اور ہوئی کی تخفیف بہت مناسب معلوم ہوتی ہے، اب شعر یوں کر دیجئے ؎

سحر ہوئی تو بہت دیر تک دکھایا گیا
غروب ہوتے ہوئے چاند کا کنارہ مجھے

دکھایا گیا انتہائی ناگوار اور ہوتی ہوئی کے مقابلے میں ہوتے ہوئے کم

خوشگوار (اگرچہ بذاتِ خود بے عیب) ہے۔ اگلی مثال میں واوِ مجہول کا بھی تقابلی مطالعہ ہے۔ خواجہ مجذوب ع

گل کو بوئے گل ہوا بتلائے گی

"کو" کی تخفیف بالکل مناسب ہے، اب "کا" اور "کی" کے ساتھ مصرع دیکھئے ع

(۱) گل کا بوئے گل پتا بتلائے گی

(۲) گل کی بوئے گل ہوا بتلائے گی

"کا" کی تخفیف "کو" کے مقابلہ میں ناگوار اور "کو" کے مقابلے میں "گی" خوشگوار تر ہے۔ واؤ کے ساتھ ایک اور مثال۔ میر سوز ع

کوئی تو بولو میاں منھ میں زباں ہے کہ نہیں

مصرع میں جتنے حرف دبے ہیں، سب مناسب دبے ہیں۔ اب اس کی ترمیم دیکھئے ع

(۱) کوئی تو بولے میاں منھ میں زباں ہے کہ نہیں

(۲) کوئی تو بولا میاں اس کی زباں ہے کہ نہیں

(۳) کوئی تو کہہ دے میاں اپنی زباں ہے کہ نہیں

پہلی ترمیم میں "بولو" کی جگہ "بولے" زیادہ خوشگوار ہے لیکن دوسری ترمیم میں "بولو" کے سامنے "بولا" برداشت نہیں ہوتا۔ "میں" کی تخفیف بالکل درست تھی لیکن اس کی جگہ "کی" اور "اپنی" کی تخفیف اور زیادہ اچھی معلوم ہوتی ہے۔ "بولے" اور "کہہ دے" دونوں ہی "بولو" سے کچھ بہتر ہیں، حالانکہ "بولو" کی تخفیف کسی صورت سے قبیح نہیں کہی جا سکتی۔

یائے معروف و مجہول کی تخفیف کو ہر جگہ خوشگوار دیکھنے پر دھوکا ہو سکتا ہے کہ ان آوازوں میں تخفیف ناگوار ہو ہی نہیں سکتی۔ ایسا نہیں ہے، بعض اہم مستثنیات

حسب ذیل ہیں۔

(۱) یائے مجہول کے تمام الفاظ جن میں یا کے ماقبل فتحہ ہے، تخفیف ہرگز گوارا نہیں کرتے۔ ان کی مثال واؤ مجہول کے ماقبل فتحہ والے الفاظ کی سی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ "ہے" کی تخفیف نہ صرف گوارا بالکل مناسب ہے، اس کے علاوہ تمام الفاظ (طے، ہے، لے، نے، بے ۔ وغیرہ) تخفیف کے دائرۂ اثر سے خارج ہیں اے کی تخفیف کو اگرچہ اساتذہ غلط کہتے ہیں، لیکن قدیم و جدید دونوں شعراء نے اسے مخفف باندھا ہے اور یہ قطعی برا نہیں لگتا:

قائم چاندپوری: عرض کی یوں کہ اے استاد زماں سنتے ہو

ن۔م۔ راشد: اے غزال شب تیری پیاس کیسے بجھاؤں میں

(۲) ایک سبب خفیف اور یائے معروف والے کچھ الفاظ تخفیف قبول نہیں کرتے دلچسپ بات یہ ہے کہ ایک سے زیادہ سبب خفیف یا سبب خفیف اور وتد مجموع سے مل کر بننے والے الفاظ کی تخفیف اگر ہر حالت میں پسندیدہ نہیں تو کم سے کم گوارا ضرور ہوتی ہے۔ یعنی فی، جی، گھی، پی، سی وغیرہ کی تخفیف نہیں ہو سکتی، لیکن کیاری، پاتی، خالی، پیاسی وغیرہ کی یائے تحتانی بہ آسانی دب سکتی ہے۔

(۳) قاعدہ دوم ان الفاظ پر عاید ہوتا ہے جو یا تو اسمیہ ہیں یا ان میں حالت امری ہے۔ لہذا مندرجۂ ذیل الفاظ سی (یعنی سا کی تانیث) فعلیہ الفاظ جن میں حالت امری نہ ہو (ایسے الفاظ صرف تین ہیں کی، لی، اور دی) کی (یعنی کا کی تانیث) گی (یعنی گا کی تانیث) ہی، بھی، تھی وغیرہ جو نہ اسمیہ ہیں اور نہ حالت امری میں ہیں، تخفیف بخوشی قبول کرتے ہیں۔ "جی"، حالت فعلیہ و اسمیہ میں تخفیف نہیں قبول کرتا، لیکن کلمۂ خطابیہ (کیوں جی۔ اے جی) کی حالت میں مخفف ہو سکتا ہے۔

(۴) یائے مجہول کے ماقبل کسرہ والے دو حرفی الفاظ سب کے سب تخفیف قبول کر لیتے ہیں۔

سوائے لکھے (لکھنا کا امر) اور سیے سینا کا امر۔)

(۵) یائے معروف کے ماقبل حرکت اگر مشدد ہو تو ایسے الفاظ اس وقت تخفیف قبول نہیں کرتے جب ان کے بعد والا لفظ طویل آواز والا حرف جار (کا، کی کے، میں) ہو۔ یائے مجہول والے الفاظ (یعنی جن میں یائے مجہول کے ماقبل حرکت مشدد ہو) تخفیف گوارا کر لیتے ہیں، لیکن یہاں بھی طویل حروف جار کی شرط عاید ہوتی ہے۔

قاعدہ ایک تا چار میں متذکرہ الفاظ یا تو مثال سے ماورا ہیں یا ان کی مثالیں گذر چکی ہیں۔ قاعدہ پانچ پر توجہ مطلوب ہے۔ مشدد الفاظ کی یائے مجہول ومعروف اپنی فطرت کے اعتبار سے تطویل پسند ہے۔ اگر اس کے بعد کوئی طویل حرف جار ہو تو اس کی تخفیف بہت واضح ہو جاتی ہے، وجہ یہ ہے کہ طویل حرف جار خود اتنی ہی تاکید رکھتا ہے جتنی کہ مشدد یائے تحتانی پر ہوتی ہے۔ یہ مثالیں دیکھئے شہریار ع

ہمارے عہد میں تو مٹی کے گھڑے ہیں لوگ

اس کے برخلاف ع

خود ساختہ: خوش بو نہ تھی مجھ میں کہ فقط مٹی کا بت تھا

مصرع اول میں مٹی کے بعد کے کی آواز واضح ہے، اس لئے تخفیف ناگوار گذرتی ہے مصرع دوم میں مٹی کے بعد کا کی آواز خود ہی مخفف ہے، اس لئے بات نسبتاً سنبھل جاتی ہے، اس اصول کی مزید وضاحت کے لئے دیکھئے، اقبال ع

یہ کچی باتیں ہیں دل سے انھیں نکال ذرا

یہاں کچی کی تخفیف گوارا ہے، اسی طرح اس مصرع میں اچھی کی تخفیف مناسب ہے ع

داغ : اچھی صورت بھی کیا بری شے ہے

تشدید کے ساتھ یائے مجہول کی تخفیف گوارا ہو جاتی ہے۔ میر ؔ

ایک مدت میں ہم نے یار چھُٹے یہ پہچانے دو

تقریباً تمام آوازوں کی تخفیف بعض استثنائی حالات میں ناگوار ہو جاتی ہے۔ ان حالات کو تین عنوانات کے تحت رکھا جا سکتا ہے۔

(۱) معنوی۔ یعنی تخفیف کے بعد آنے والے لفظ سے مل کر کوئی ایسی صورت پیدا ہو جو معنوی تنافر پیدا کرے یا ایسے مفہوم کی طرف ذہن کو منتقل کرے جو شعر کے عندیہ سے متغائر یا از خود مضحکہ ہو۔

(۲) نحوی۔ یعنی بعض الفاظ کی تخفیف رکن یا مصرع کے شروع یا آخر یا وسط میں ناگوار ہوتی ہے۔

(۳) ترکیب صوتی۔ یعنی مخفف لفظ کے بعد کوئی ایسا لفظ آجائے جو صوتی اعتبار سے ہم آہنگ نہ ہو۔ اوپر یائے معروف کے ماقبل مشدد حرکت والے الفاظ کی بحث اسی ضمن میں آئے گی۔ لیکن ایسے ہی اصولوں کی کارفرمائی دوسرے الفاظ میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔

معنوی تنافر کی مثالیں اردو شاعری میں بہت ملتی ہیں۔ تخفیف کی یہ صورت اگرچہ ناگوار ہے، لیکن متذکرہ بالا تین حالتوں میں سے سب سے کم ناگوار صورت یہی ہے، بشرطیکہ پہلوئے ذم نہ پیدا ہو جائے۔ بہر حال ہر صورت میں، ناگواری کا سبب صوتی نہیں بلکہ معنوی ہوتا ہے اس لئے اسے صحیح معنی میں تخفیف کا عیب نہیں کہہ سکتے۔ بعض مثالیں اس طرح ہیں:

(۱) خود ساختہ : زمیں ہے ہاتھ میں سورج مری پناہ میں ہے

(۲) امیر مینائی : ترے صدقے میں میں کبھی مست لیے جام و سبو ہوتا

(۳) امیراللہ تسلیم : نکلا جو گھر سے یار تو جم غفیر تھا

(۴) میر انیس : سر کی جاتی تھی زمیں تھی غضب تھی تلچل

(۵) منیر شکوہ آبادی : اس ناتواں کا سایہ ہے بخت پیادر

ان مصرعوں میں ہے ہاتھ، میں میں، سے یار، سر کی، کا سایہ ہے بیں بالترتیب ہیہات میں میں (بکری کی بولی) سیار (جانور) سرکی (یعنی سر کی زمین جاتی تھی) اور کسایا ہے کا التباس ہو سکتا ہے۔ اگر حروف دبتے نہ ہوتے تو یہ بات نہ ہوتی

ناگوار تخفیف کی سب سے اہم صورت نحوی ہے، کیوں کہ یہ اکثر نظر آتی ہے۔

مومن کا ایک مصرع جو میں نے نقل کیا ہے، پھر دیکھئے ع

دل سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں سے دریا جاری ہے

اس میں جاری کی تخفیف ناگوار لگنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ لفظ عروض میں آیا ہے۔ ایسے الفاظ اگر عروض وضرب اور صدر و ابتدا کے بجائے حشوین میں مخفف ہوں تو اتنے ناگوار نہیں گزرتے۔ یہ دلیل کہ جاری عربی ہے اس لئے اس کی تخفیف قبیح لگتی ہے، غلط ہے۔ مصرع یوں کر دیجئے۔

دل سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں کا دریا بھاری ہے

تخفیف اب بھی ناگوار ہے لیکن مصرع یوں کر دیجئے ع

چشم دریا جاری ہے اور دل سے شعلے اٹھتے ہیں

تو (معنی سے قطع نظر) مصرع کی صوتی کیفیت بہتر ہو جاتی ہے۔ اسی طرح سے اور جو کی اکٹھا تخفیف ہر جگہ ناگوار گذرتی ہے ع

(۱) آتش : نکہت کا کل پیچاں سے جو دیتے تشبیہ

(۲) خود ساختہ : کرم ہے آپ کا ہنستے ہیں گو شعلے جو داغ

(۳) خود ساختہ : مجھ سے جو کہدیں ابھی حکم بجالاؤں میں (ذو بحرین)

بہر حال، ے صدو و جو کی یک جا تخفیف یا جاری، پانی جیسے الفاظ کی عروض و ضرب اور صدر و ابتدا میں تخفیف گوارا تو ہو ہی جاتی ہے۔ لیکن بعض الفاظ ایسے ہیں (اور یہ اکثر دو حرفی ہیں) جو ساتھ ساتھ آئیں تو ان میں سے کسی ایک کی تخفیف نا ممکن ہو جاتی ہے۔ مثلاً میں اور نے الگ الگ یا ساتھ ساتھ مخفف آ سکتے ہیں۔ لیکن میں مخفف کے بعد نے طویل ہرگز ممکن نہیں۔ میں نے دیکھا بر وزن مفاعیلن نہیں آ سکتا۔ تو نے دیکھا بر وزن مفاعیلن قبیح معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح کی مثالیں نون غنہ مع یائے معروف و مجہول اور واؤ معروف و مجہول کی بحث میں گذر چکی ہیں۔ یں (مفتوح) اور ہیں (مکسور) اگر اکٹھا آئیں اور دونوں مخفف ہوں تو بہت برے معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ اور دو حرفی الفاظ جو بعض دوسرے الفاظ کے ساتھ مخفف آئیں یا مصرع یا رکن کے شروع میں مخفف آئیں تو ناگوار گزرتے ہیں، لینا اور دینا کے مصادر سے مشتق ہیں۔ میں پہلے دکھا چکا ہوں کہ لو اور دو، لوں اور دوں، لیں اور دیں عام قاعدے کے برخلاف مخفف ہونے میں تکلف کرتے ہیں اور محض چند ہی حالات میں مخفف آ سکتے ہیں۔ ان کے ساتھ یہ مشکل بھی ہے کہ اگر یہ مخفف ہوں تو ان کے فوراً بعد گی، گا، گے اکثر بہت قبیح معلوم ہوتے ہیں۔ یہی حال لے اور دے کا ہے۔ یعنی لوگے، دوگے لوں گا، دوں گا، لیں گے، دیں گے۔ لے گا، دے گا، لے کر، دے کر، کو بر وزن فعل یعنی بروزن چمن نہیں استعمال کیا جا سکتا۔ ایک مصرع جو پہلے گذر چکا ہے، دوبارہ دیکھئے۔ ع

طوفان ابر و باد کو مٹھی میں بھر لیں ہم

ضرب میں بھر لیں ہم کی جگہ بھر لیں گے، بھر لوں گا، وغیرہ کہہ کر دیکھئے، آہنگ بری طرح مجروح ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف لے لو، دے دو وغیرہ بروزن

فعل یعنی بروزن ہمیں مناسب تو نہیں ہیں، لیکن گوارا ہو جاتے ہیں۔ یائے مجہول مع نون غنہ والے اوتاد مجموع (گریں، کیٹس) اگر وہ ۶ وحق دمزب میں آئیں اور ان کے بعد گا، گی ہو تو ان کی بھی تخفیف ناگوار ہے۔

جس طرح استثنائی حالات میں مناسب تخفیف بھی نامناسب ہو جاتی ہے اسی طرح ایک مخصوص صورت حال میں نامناسب ترین تخفیف بھی گوارا ہو سکتی ہے۔ اس صورت حال کی کلید تکرار الفاظ میں ہے۔ میں نے اپنا کی مثال پر بحث کرتے ہوئے اس کی طرف خفیف سا اشارہ کیا تھا۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ اگر دو لفظ ساتھ ساتھ آئیں یا ان کے درمیان نہ ہا، وہ، کہ، تو وغیرہ کوئی دو حرفی لفظ مخفف آجائے تو پہلے لفظ کا آخری مصوتہ (اگر وہ الف ممدودہ یا واؤ و یائے معروف یا مجہول ہو) تخفیف میں آسکتا ہے۔ مثلاً صحرا ہی صحرا، گیسو کہ گیسو، صحرا صحرا، دریا وہ دریا، آنسو نہ آنسو کو بالترتیب فعل فعو لن، فعل فعولن، فاعلاتن، فعل فعولن، فعل فعولن کے وزن پر باندھا جائے تو گوارا ہے۔ اس قاعدے کا اطلاق نون غنہ پر ختم ہونے والے الفاظ پر نہیں ہو سکتا۔ ہمارے اساتذہ نے یائے معروف و مجہول کی بعض صورتوں میں تو اس کی اجازت رکھی ہے (جیسے جیسے جیسے فعل فعولن، گا ہے گا ہے فاعلاتن، آتے جاتے فاعلاتن خالی خالی فاعلاتن) لیکن اکثر حرف اصلی وغیرہ کے چکر میں پڑ کر اسے غیر مستحسن بھی ٹھہرایا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ ایسی تمام صورتوں میں تخفیف کا آہنگ کسی بھی طرح قبیح نہیں معلوم ہوتا۔

جذبی: دھندلا دھندلا نظر آتا ہے جہان بیدار

خود ساختہ: صحرا صحرا ہے مخالف تو ہے دریا دشمن

خود ساختہ: لیلیٰ لیلیٰ پکارے ہے مجنوں

ظاہر ہے کہ یہاں بھی تخفیف اس وقت ناگوار ہو جاتی ہے۔ اگر کوئی معنوی

تنا فریدا ہو جائے مثلاً کھاتا کھاتا فاعلاتن گاتا ، گاتا فاعلاتن میں تھتا اور گاتا کے ذریعہ معنوی تنا فریدا ہوتا ہے تاکنا تکاتا ، تاگنا گانا) اس لئے تخفیف گراں گذرتی ہے ۔

شعر اردو میں حرفوں کی تخفیف پر جو اصول حکمراں ہیں ۔ ان کی تفصیل شاید ہر طرح مکمل نہ ہو ۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ فارسی کی غیر ضروری اور اکثر بے بنیاد باتوں پر مبنی تقلید اور من مانی بے جا سختیوں کے نتیجے میں بنائے گئے ضوابط کے مقابلے میں اصولوں کا یہ مختصر گوشوارہ جو میں نے تیار کیا ہے ، اردو شعر کی صوتیات کو سمجھنے اور اس کی ضابطہ بندی میں پرانے اساتذہ کے احکامات نادری سے زیادہ کارآمد ثابت ہو سکتا ہے ۔ مقداری وزن رکھنے والی تمام مہذب زبانوں کی طرح اردو میں بھی فتحہ کی آواز سب سے زیادہ سرکش لیکن لفظ کے شروع میں حذف ہونے کی صلاحیت رکھنے والی ، یائے تحتانی اکثر آسانی سے مخفف ہو جانے والی ، واو کی آواز معتدل اور ہمزہ کا عمل سب سے زیادہ لچک دار ہے ۔ تخفیف و سقوط حرف کے تمام اصول اسی بنیاد پر استوار ہیں ، اگر غور کیجئے تو یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ہماری شاعری میں بھی تخفیف حرف کے اصول تقریباً وہی ہیں جو عام بول چال میں ہیں ۔ یعنی جو الفاظ عام بول چال میں مخفف ہو جاتے ہیں ، شعر میں بھی ان کی تخفیف آسان ہوتی ہے

عام بول چال سے میری مراد عمومی گفتگو کا لہجہ Tone ہے ورنہ یوں تو مختلف اور مخصوص مواقع پر گفتگو کا لہجہ جوشیلی تقریر سے لے کر سرگوشی تک مختلف آہنگوں پر قائم ہوتا ہے ۔

باب سوئم

شکستِ نجہ اور شکستِ ناروا

حسرت موہانی نے اپنے مشہور مگر گم یاب رسالے "معائب سخن" میں اردو شاعری کے پینتیس (۳۵) معائب کی تشخیص مثالوں کے ساتھ درج کی ہے۔ ان کا ذہن تجزیاتی نہ تھا اس لئے عیب کو عیب ثابت کرنے کے لئے انھوں نے استدلال کا سہارا بہت کم لیا ہے اور نہ یہ کوشش کی ہے کہ عیب کے حدوث کی اصل وجہ بتائی جائے۔ پورے رسالے کا محاکمہ میں اگلے باب کے لئے اٹھا رکھتا ہوں، موجودہ باب میں صرف شکستِ ناروا پر بحث ہوگی کیوں کہ یہ پچھلے باب سے فوری طور پر متعلق ہے۔

کچھ دن ہوئے رسالہ فنون لاہور میں تینوں ایک غیر دلچسپ اور طفلانہ حد تک جاہلانہ بحث چلی اور کسی فیصلے کے بغیر ختم ہو گئی۔ اس کا موضوع بیان کرنا اس لئے مشکل ہے کہ شرکاء بحث کو معلوم ہی نہ تھا کہ کیا کہنا اور کیا ثابت کرنا ہے۔ بہر حال انداز گفتگو کچھ اس قسم کا تھا کہ ع

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں

جیسے مصرعوں میں عیب یہ ہے جہاں لفظ پورا ہوتا ہے وہاں رکن پورا نہیں ہوتا (کبھی اے حقی متفاعلن قت منتظر متفاعلن نظر آ لبا۔ متفاعلن س مجاز میں متفاعلن) یعنی پہلا متفاعلن تو پورا ہوتا ہے حقی پر، اور لفظ پورا ہوتا ہے قت پر۔ لہٰذا یہ مصرع ناموزوں ہے، یا اگر ناموزوں نہیں، تو داغدار ضرور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بحث موزوں اور ناموزوں کی نہیں بلکہ ترصیع کی ہے۔ کیونکہ جہاں رکن پورا ہوتا ہے وہاں لفظ پورا ہو یا نہ ہو اس سے مصرع کی عروضی موزونی میں کوئی خلل نہیں پڑتا، اور نہ یہ عام حالات میں کوئی عیب ہی ہے۔ ترصیع سے مراد یہ ہے کہ مصرعوں میں لفظ ایک دوسرے کے مقابل ہم وزن لائے جائیں اور وہ الفاظ ہم قافیہ بھی ہوں لیکن چونکہ بعض اساتذہ نے ہم قافیہ الفاظ کی شرط نہیں رکھی ہے[۱] اس لئے مصرعوں میں الفاظ ایک دوسرے کے مقابل ہم وزن لائے جانے کی ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جہاں رکن ختم ہو وہیں لفظ بھی ختم ہو۔ اس قسم کی ترصیع کا حسن بعض شعراء مثلاً غالب کے یہاں بہت نمایاں ہے۔ یعنی ان کے یہاں ایسے اشعار کثرت سے ملتے ہیں جن میں جہاں رکن پورا ہوتا ہے لفظ بھی پورا ہوتا ہے۔

---

[۱] تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو حدائق البلاغت از شمس الدین فقیر صفحہ ۲۲۶ تا ۲۲۹ مطبوعہ کلکتہ غالباً ۱۸۱۶۔

غنچہ پھر (فاعلن) لگا کھلنے (مفاعیلن)، آج ہم (فاعلن) نے اپنا دل (مفاعیلن)
خوں کیا (فاعلن) ہوا دیکھا (مفاعیلن) گم کیا (فاعلن) ہوا پایا (مفاعیلن)
تو دست (مفعول) کسی کا بھی (مفاعیل) ستم گر نہ (مفاعیل) ہوا تھا (فعولن)
اوروں پہ (مفعول) ہے وہ ظلم (مفاعیل) کہ مجھ پر نہ (مفاعیل) ہوا تھا (فعولن)
محابا کیا (مفاعیلن) ہے میں ضامن (مفاعیلن) ادھر دیکھ (فعولن)
شہیدان (مفاعیلن) نگہ کا خوں (مفاعیلن) بہا کیا (فعولن)
موج خوں سر (فاعلاتن) سے گذر ہی (فاعلاتن) کیوں نہ جائے (فاعلان)
آستان (فاعلاتن) یار سے اٹھ (فاعلاتن) جائیں کیا (فاعلن)
جان دی دی (فاعلاتن) ہوئی اسی (مفاعلن) کی تھی (فعلن)
حق تو یہ ہے (فاعلاتن) کہ حق ادا (مفاعلن) نہ ہوا (فعلن)

ایک مصرع میں یہ التزام پیدا ہو جاتا ہے۔ آ جاتا نسبتۃً آسان لیکن دونوں مصرعوں میں اس بات کو ممکن کر لینے کا ہنر ذرا نادر ہے۔ چھوٹی بحروں میں یا ان بحروں میں جن میں دو لگھو (چھوٹی حرکتیں) ایک ساتھ نہیں آتیں یہ صنعت کچھ زیادہ عامۃ الورود ہے۔ یہ بہر حال ایک صنعت ہے، اس کا ہونا حسن ہے، نہ ہونا عیب نہیں۔ لیکن بعض حالات ایسے ہیں جہاں اس کا ایک مخصوص شکل میں ورود لازمی ہو جاتا ہے۔ لہذا ان حالات میں یہ اپنی مخصوص شکل میں نہ آئے تو یہ شعر کا عیب ہے۔ اسے حسرت موہانی نے شکست ناروا کا نام دیا ہے۔ اور اس کی تعریف یوں کی ہے۔

فارسی اور اردو کی شاعری میں جو بحریں مروج ہیں ان میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں۔ ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعے کے ٹکڑے علحدہ علحدہ نہ ہو سکیں۔ بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے

کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پہ آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائیگی اور شاعر کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ شکست ناروا اسی عیب کا نام ہے۔[۲]

قاضی عبدالودود کا کہنا ہے کہ معائب سخن سے پہلے کسی کتاب میں اس عیب کا تذکرہ نہیں ملتا اور نہ یہ نام ہی ملتا ہے۔ لہٰذا اس کی دریافت تشخیص اور اصطلاح کو وضع کرنے کا سہرا حسرت موہانی کے سر ہے۔ یہ امر از خود اپنی جگہ پر اتنا وقیع ہے کہ ان کی دریافت اور تعریف پر کتنی ہی ایراد کی جائے۔ حسرت موہانی کی تحقیقاً شان پر حرف نہیں آسکتا۔ لیکن اس میں کوئی شبہ بھی نہیں کہ مولانا نے اس عیب کی تعریف ٹھیک سے متعین نہیں کی اور اس کے حدوث کی وجہ بیان کرنے میں عروض کے بجائے معنی کی طرف اشارہ کر کے غلط بحث کر دیا۔ ان کے مندرجہ بالا بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ بعض بحریں ایسی ہیں کہ ان میں ہر مصرع کے دو ٹکڑے ہو جاتے ہیں یہاں تک تو ٹھیک ہے، لیکن پہلی ضرورت تو یہ تھی کہ ان بحروں کی تصریح کی جاتی اور ان میں مصرع دو ٹکڑے ہو جانے کا تقاضا کیوں کرتا ہے، اس کی تحقیق کی جاتی حسرت موہانی اس بارے میں بالکل خاموش ہیں۔ اس کے بعد وہ ان ٹکڑوں کی صراحت ذرا گول مول الفاظ میں لیکن معنی کے حوالے سے کرتے ہیں (کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے حصے میں لازمی طور پر آتا ہو) حالانکہ یہ بحث دراصل عروض کی ہے اور معنی سے اس کا تعلق محض ثانوی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ بعض بحریں ایسی ہیں جن میں مصرع دو حصوں میں تقسیم ہو جانا لازمی ہے ایسی بحروں کو اصطلاح میں شکستہ کہتے ہیں۔ مولانا نے شکستہ بحر کی اصطلاح نہیں استعمال کی ہے۔ شکست ناروا کی مثال میں حسرت موہانی نے جو اشعار درج

۲۔ معائب سخن صفحہ ۴۲ (کانپور ۱۹۴۱)

کئے ہیں ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(۱) میر: نہ گیا خیالِ زلفِ سیہ جفا شعاراں ۔۔۔ نہ ہوا کہ صبح ہووے شبِ تیرہ روزگاراں

(۲) عاشق دہلوی: تھا اضطرابِ دل کا جو خط میں حال لکھا

سو بار بند کرنے پر بھی کھلا رہا ہے

اسی بحر کے دو شعر حفیظ جونپوری کے بھی نقل کئے ہیں۔

(۳) اقبال:

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں ۔۔۔ کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

حسرت موہانی کا کہنا ہے کہ میر کے مصرع ع

نہ گیا خیالِ زلف / سیہ جفا شعاراں

میں پہلا ٹکڑا زلف پر ختم ہوتا ہے جب کہ زلف جفا شعاراں کا تقاضا یہ تھا کہ ٹکڑا زلف سیہ پر ختم ہوتا۔ اسی طرح ع

سو بار بند کرنے / پر بھی کھلا رہا ہے

میں کرنے، کے بعد پر کا لفظ تقاضا کرتا ہے کہ ٹکڑا کرنے پر ختم ہوتا۔ اور اقبال کے یہاں ع

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے / ہیں مری جبینِ نیاز میں

میں رہے اور ہیں الگ الگ ٹکڑوں میں جا پڑے ہیں اس لئے مصرعے کا حسن مجروح ہوگیا ہے۔ یعنی حسرت کی مثالیں مندرجۂ ذیل بحور کو محیط ہیں:

(۱) میر: رمل مثمن مشکول (فعلات فاعلاتن / فعلات فاعلاتن)

(۲) عاشق: مضارع مثمن اخرب (مفعول فاع لاتن / مفعول فاع لاتن)

(۳) اقبال: کامل مثمن سالم (متفاعلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن)

اس بات پر گفتگو کرنے سے پہلے کہ کن بحروں کو شکستہ کہا جائے، وہ کون سی بحر یا دو ہو سکتی ہیں

جن میں مصرعے دو ٹکڑے ہونے کا تقاضا کرتے ہیں اور حسرت موہانی نے جو بحر کامل کو اس ضمن میں مصرع دار رکھا ہے وہ درست ہے کہ نہیں، یہ دیکھ لیا جائے کہ ایسا تقاضا ہوتا کیوں ہے۔ مولانا نے اس کا تذکرہ محض روا روی میں کیا ہے کیونکہ ان کو زیادہ فکر اس بات کی تھی کہ دونوں ٹکڑے ایسے ہوں کہ ان میں الگ الگ فقرہ مکمل ہو تا کہ معنی میں خلل نہ پڑے، حالانکہ اس طرح کے مصرعوں میں خلل معنی اس وجہ سے نہیں پڑتا کہ فقرے نامکمل ہوتے ہیں، بلکہ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ آہنگ تقاضا کرتا ہے کہ مصرع کے بیچ میں وقفہ ہو۔ اگر وقفہ نہ ہوگا تو مصرع چاہے کتابی عروض کے اعتبار سے موزوں ہو۔ لیکن حقیقتاً ناموزوں رہے گا۔ مولانا وقفے کے نکات سے بے خبر نہ رہے ہوں گے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہاں وہ چوک گئے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری بعض بحروں میں کسی مقررہ جگہ پر وقفہ اتنا ہی ضروری ہوتا ہے جتنی ان کے موازین کی مقررہ ترکیب ضروری ہوتی ہے۔ اردو، فارسی عروض میں وقفہ کا کوئی تصور نہیں ہے لیکن عملی طور پر وقفہ اکثر جگہ بروئے کار آتا ہے۔ اس کے برخلاف مثلاً ہندی کے دوہے میں وقفہ کا تصور اس کی موزونیت کا جز ہے۔ مثال کے طور پر دوہے کے بعض اوزان یوں ہیں:

فعلن فعلن فاعلن / فعلن فعلن فعل (فعلن بہ سکون عین)

فعلن فعلن فاعلن / فعلن فعلن فعل (بہ تحریک عین فعلن)

فعلن فعلن فاعلن / فعلن فعلن فعل (دوسرے اور چوتھے فعلن میں عین متحرک ہے فعل میں عین ساکن ہے)

ان سب شکلوں میں فاعلن کے بعد وقفہ لازم ہے۔ اگر وقفہ اس جگہ نہ ہو تو مصرع ناموزوں ٹھہرے گا۔

پھولوں سے دنیا تھکی / اور زخموں سے آنکھ

دوہے کا صحیح مصرع ہے۔ لیکن

پھولوں جیسے دنیا لگتی ہے / زخموں سے آنکھ

پھولوں سے دنیا لگتی ہے پر / غم سے آنکھ

اگرچہ وزن پر صحیح اترتے ہیں لیکن موزوں نہیں ہیں۔ بعض یورپی زبانوں میں بھی کچھ بحریں ایسی ہیں جن میں وقفہ موزونیت کی ایک شرط ٹھہرایا گیا ہے۔ ہماری کئی بحروں میں صورت حال ایسی ہی ہے، لیکن کتابی اور مکھی پر مکھی بٹھانے والے عروضیوں نے اس کی طرف دھیان نہیں دیا۔ یہ مثالیں دیکھئے ؎

(۱) یہ نہ تھی ہماری قسمت / کہ وصال یار ہوتا

(۱) یہ نہ تھی ہماری تقدیر / وصال یار ہوتا

(۲) اگر اور جیتے رہتے / یہی انتظار ہوتا

(۲) اگر اور جیتے کچھ روز / تو انتظار ہوتا

(۱) زلف سیاہ اس کی / جاتی نہیں نظر سے

(۱) زلف سیاہ یاروں کی / گم ہوئی نظر سے

(۲) اس چشم رو سیہ نے / روز سیہ دکھایا

(۲) اس آنکھ کی تھی کم بختی / وقت یہ دکھایا

(۱) ذکر اس پری وش کا / اور پھر بیاں اپنا

(۱) ذکر اس پری پیکر کا / مگر بیاں اپنا

(۲) بن گیا رقیب آخر / تھا جو رازداں اپنا

(۲) بن گیا رقیب آخر کار / رازداں اپنا

میں نے تینوں شعروں میں تحریف کر کے وقفے کی جگہ بدل دی ہے۔ اصل کے سامنے محرف شعر بھی ہیں۔ اصل موزوں لگتے ہیں اور محرف ناموزوں، حالانکہ دونوں کا وزن بالکل

متحد ہے۔ محرف اشعار معنی کے اعتبار سے پست ہیں لیکن مہمل نہیں ہیں ؎

یہ نہ تھی ہماری تقدیر وصال یار ہوتا　　　اگر اور جیتے کچھ روز تو انتظار ہوتا

زلف سیاہ یاروں کی گم ہوئی نظر سے　　　اس آنکھ کی تھی کمبختی وقت یہ دکھایا

ذکر اس پری پیکر کا مگر بیاں اپنا　　　بن گیا رقیب آخر کار رازداں اپنا

لہذا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ محرف اشعار اہمال کی بنا پر برے معلوم ہوتے ہیں معاملہ صرف یہ ہے کہ وقفے کے الٹ پھیر نے انھیں ناموزوں کر دیا ہے۔ چنانچہ یہ تحریفیں کرتے میں مجھے خاصی محنت لگی کیوں کہ موزونیت کہیں اور لئے جاتی تھی اور میں ناموزوں کہنے پر مصر تھا۔ مولانا حسرت موہانی موزونیت کے نکتے کو نظر انداز کر گئے اس لئے انھوں نے فقروں کے مکمل ہوتے پر زیادہ زور دیا ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ شکستہ بحروں یعنی جن بحروں میں وقفہ ضروری ہے ان میں وقفہ کی جگہ فطری ہوتی ہے۔ اگر اس سے انحراف نہ کیا جائے تو مصرع درست رہتا ہے چاہے فقرہ پورا ہوا ہو یا نہ ہوا ہو۔ چنانچہ میر کے اشعار ؎

نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعاراں　　　نہ ہوا کہ صبح ہووے شب تیرہ روزگاراں

میں کوئی عیب نہیں ہے۔ خیال زلف کا تعلق سیہ جفا شعاراں سے ضرور ہے لیکن دراصل اس مصرع میں قواعد کسی وقفے کا تقاضا کرتی ہی نہیں۔ مرکب الفاظ کو وقفہ الگ کر دے تو قواعد مجروح نہیں ہوتی، علی الخصوص اس وقت جب توالی اضافت ہو جیسا کہ میر کے مصرعے میں ہے کہ خیال، زلف، سیہ، جفا، شعاراں، سب الفاظ ترکیب کے رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔ قواعد کی رو سے ان میں کہیں وقفہ نہیں، اس لئے وزن کے دباؤ سے وسط مصرع میں وقفہ قائم رکھنا کوئی عیب نہیں۔ گڑبڑ وہاں ہوتی ہے جہاں وسط مصرع میں (یا مقررہ جگہ میں) وقفے کی گنجائش ہی نہ ہو۔ جیسا کہ میری خود

ساختہ مثالوں میں ہے ؎

یہ نہ تھی ہماری تقدیر وصال یار ہوتا ۔۔۔ اگر اور جیتے کچھ روز تو انتظار ہوتا

وقفے کی ضرورت فعلات فاعلاتن وقفہ فعلات فاعلاتن کے ذریعہ ظاہر کی جاسکتی ہے لہذا وقفہ "تقدی" کے مقام پر آتا ہے۔ یہاں لفظ ہی پورا نہیں ہوا۔ اس لئے وقفہ مجبوراً "تقدیر" پر واقع ہوتا ہے۔ اسی طرح مصرع ثانی میں وقفہ "کچھ رو" پر ہونا چاہیئے۔ لفظ مکمل نہیں ہوا اس لئے وقفہ گھسٹ کر "کچھ روز" پر پہنچتا ہے۔ دونوں مصرعے ناموزوں ہوگئے۔ میر کے شعر میں ؎

زلف سیاہ یاروں کی گم ہوئی نظر سے ۔۔۔ اس آنکھ کی تھی کم بختی وقت یہ دکھایا

وقفے کی ضرورت مفعول فاع لاتن وقفہ مفعول فاع لاتن کے ذریعہ ظاہر کی جاسکتی ہے لہذا وقفہ "یاروں" کے مقام پر ہونا چاہیئے لیکن حرف اضافت "یاروں" کو اپنی طرف کھینچتا ہے، لہذا وقفہ "یاروں کی" پر وارد ہوتا ہے۔ خیر یہاں "یاروں" پر وقفہ قائم کرنے کی زبردستی کر بھی لیجئے لیکن دوسرے مصرعے میں "کم بختی" پر وقفہ ناممکن ہے اس لئے وقفہ "کم بختی" پر آتا ہے۔ پہلا مصرع صحیح اور دوسرا ناموزوں ہوگیا۔ غالب کے شعر میں ؎

ذکر اس پری پیکر کا اور پھر بیاں اپنا

بن گیا رقیب آخر کار رازداں اپنا

وقفے کی ضرورت فاعلن مفاعیلن وقفہ فاعلن مفاعیلن سے ظاہر کی جاسکتی ہے لہذا وقفہ "پری پے" اور "آخر" پر آنا چاہیئے۔ لفظ نامکمل رہنے کی وجہ سے وقفے کو گھسیٹ کر "پیکر" اور "کار" پر لانا پڑتا ہے جس سے مصرعتین ناموزوں ہوگئے۔

لہذا اگر وقفہ کی غرض سے متوالی و مرکب الفاظ کے دو ٹکڑے کر دیئے جائیں تو کوئی عیب نہیں، کیونکہ توالی اضافت میں قواعد کی رو سے وقفہ کہیں بھی آسکتا ہے اور عروضی وقفہ اس میں رخنہ نہیں ڈالتا۔ غیر مرکب الفاظ یا حرف اضافی و جار دکا کی کے پر نہیں ہوسکتے

اپنے فوراً پہلے وقفہ قبول نہیں کرتے۔ ۶۔ وصنی وقفہ اگر ان کا پابند نہ ہو تو مصرع ناموزوں ہو جاتا ہے۔

اس سوال کو حل کرنے کے لئے کہ کن بحروں یا زیادہ صحت کے ساتھ کہئے تو موازن کی کن تراتیب میں وقفہ موزونیت کی ایک شرط ہے، یہ بات دیکھنا ضروری ہے کہ ہمارے یہاں جو تراتیب مستعمل ہیں ان کی کتنی قسمیں ہیں۔ چونکہ ہمارا معیاری مصرع تین یا چار ارکان پر مشتمل ہوتا ہے اس لئے ظاہر ہے کہ کسی مصرع میں زیادہ سے زیادہ چار مختلف موازین آسکتے ہیں اور کم سے ایک۔ اس کی تفصیل یوں ہے کہ بعض صورتوں میں ایک ہی وزن کی چار بار تکرار ہوگی، بعض میں دو موازین دو دو بار لائے جائیں گے، بعض میں دو موازین ایک طرح کے اور تیسرا منفرد ہوگا، بعض میں تینوں منفرد ہوں گے، بعض میں دو وزن دو بار اور دو منفرد ہوں گے۔ بعض میں چاروں منفرد ہوں گے۔ بعض میں تین ایک طرح کے اور چوتھا منفرد ہوگا اور بعض میں تینوں ایک طرح کے ہوں گے۔

ایک ہی وزن چار بار: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن، فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن	فعولن فعولن فعولن فعولن

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

دو وزن دو بار:۔ مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن

مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن	فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن　　　مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن

مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن

فعل فعولن فعل فعولن

دو ایک طرح کے اور تیسرا منفرد:۔

مفاعیلن مفاعیلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن　　　مفتعلن مفتعلن فاعلن

تینوں منفرد:۔

مفعول مفاعلن فعولن

مفعولن فاعلن فعولن

فاعلاتن فعلاتن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

مفعول مفاعلن مفاعیلن

دو ایک طرح کے دو منفرد

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن　　　مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

مفعول مفاعیل مفاعیل فعل

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع

چاروں منفرد

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن

مفعولن فاعلن مفاعیلن فع　　　فعل فعولن فعلن فع

تین ایک طرح کے چوتھا منفرد ۔ تینوں ایک طرح کے:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعولن فعولن فعولن فعل

یہ فہرست مکمل نہیں ہے اگرچہ ہماری زبان کی تقریباً تمام متداول تراتیب موازین اس میں آگئی ہیں۔ دوسری شق کی فہرست (دو وزن دوبار) البتہ بالکل مکمل ہے، اگرچہ بعض اوزان فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن اور مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلتن بہت ہی شاذ ہیں۔ اب میں اس رکھنی کے علاوہ ہر وزن کے سامنے ایک مصرع پیش کرتا ہوں:

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	ستائش گر ہے زاہد جس قدر اس باغ رضواں کا (غالب)
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	نادم ہوں کعب گر گ پہ نامہ رہے باندھ کر (مومن)
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں وہ ہری رہی (سراج)
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	تو گلابی پری ہے تو ساغر میں ڈھل (سلام مچھلی شہری)
فعولن فعولن فعولن فعولن	وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا (حالی)
مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن	بیان واقعہ میں احتیاط برقرار ہے (ظفر متقی)
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	زلف سیاہ اسکی جاتی نہیں نظر سے (میر)
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	رنگ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں (میر)
فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن	ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا (غالب)
فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا (غالب)
فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن	جب کوئی سنور گیا زندگی سنور گئی (نشور واحدی)
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن	نہ میں دوستی کا نام لیتا نہ وہ اٹھتے (خود ساختہ)
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن	ایک پراسرار سودا ہے دل میں کس لئے (خود ساختہ)

مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن — لٹا ہے جب سے دل کا نگر کہیں دل کو قرار نہیں (عبد العزیز خالد)

فعل فعولن فعل فعولن — جہد وفا و قہر و غضب ہم (میرا)

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن — روئیے زار زار کیا کیجئے ہائے ہائے کیوں (غالب)

مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن — سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات (اقبال)

فعل فعولن فعل فعولن — یہ رات اس درد کا شجر ہے (فیض)

سہ رکنی مصرعوں کو اس لئے چھوڑتا ہوں کہ ان میں جبری وقفے کی گنجائش نہیں ہے۔

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن — حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد (غالب)

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن — لگا کے آگ جسے کارواں روانہ ہوا (آتش)

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن — ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں (سودا)

مفعول مفاعیل مفاعیل فعل — دہری نے کیا دہر سے تعبیر تجھے (حالی)

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع — کوئی نہیں آس پاس خوف نہیں کچھ (انشا)

مفعول فاعلاتن مفعول فاع لن — ٹھنڈا لطیف دامن شب بھر نچوڑ کر (خود ساختہ)

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن — خاک و خون کر گئے ہیں انقلابات تجھ کو (عمیق حنفی)

مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن — بسر ہو گئی ہوئی شب بسر ہوتا ہوا میں (باقی)

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن — یارب وصال یار میں کیونکر ہو زندگی (مومن)

مفعولن فاعلن مفاعیلن فع — اکبر اللہ پہ بھروسہ رکھو (اکبر الہ آبادی)

فعل فعولن فعلن فع — مرغ نگہ کو دانا دو (مظفر علی اسیر)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا (غالب)

فعولن فعولن فعولن فعل — تب غم جگر کو مرے کھا گئی (میر)

ان مصرعوں کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جبری وقفے کی ضرورت صرف ان بحروں میں ہے جن میں دو موازین دو بار لائے گئے ہیں۔[۳]

اس کلیئے کی ایک اہم استثنائی صورت بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مخنق محذوف (ملاحظہ آگے)

اور ان میں سے بھی سب میں نہیں رکیونکہ بحر طویل (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن) اور بحر مدید (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) میں جو مصرعے ہیں ان میں وقفہ نہیں ہے۔ فعل فعولن فعل فعولن چار بار، فع لن فعولن چار بار اور اس طرح کے دوسرے اوزان جن میں شعر شانزدہ رکنی کہا جائے اسی وقت وقفے کا تقاضا کرتے ہیں جب وہ مضاعف یعنی شانزدہ رکنی کئے جائیں۔ بحر کامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) میں دوسرے رکن کے بعد خفیف وقفہ آپ سے آپ آجاتا ہے لیکن اس کی نوعیت عروضی وقفہ کی نہیں ہے۔ کیوں کہ مصرع۔

سراج اورنگ آبادی: مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں وہ ہری رہی

اگر اس طرح کر دیا جائے: مگر ایک شاخ نہال درد دل کہیں وہ ہری رہی

تو موزونیت میں فرق نہیں آتا۔ دراصل یہ بحر ایسی ہے کہ بحر رجز اور بحر غریب کی طرح (رجز کا سالم رکن مستفعلن، غریب کا سالم رکن فاعلن) اگر اس میں ہر رکن اپنی جگہ پر مکمل لفظ ہو تو اچھا معلوم ہوتا ہے لیکن اگر یہ نہ ہو تو کوئی عیب نہیں چنانچہ مومن کے مصرعے کی تقطیع یوں ہوگی۔ نادم ہوں کہ مستفعلن گرگ یا مستفعلن ے نامہ پر مستفعلن سے باندھ کر مستفعلن۔ شروع کے تین ارکان میں الفاظ ٹوٹ گئے ہیں لیکن موزونیت میں کوئی فرق نہیں آیا۔

(مفعول فاع لاتن (مفعول، فاع لن مصرع ٹھنڈا لطیف دامن شب بھر نچوڑ کر) میں ہے۔ یہاں بھی وجہ ہے کہ اس کے عروض و ضرب میں فاع لن دراصل ایک طرح کے نامکمل آہنگ کا حکم رکھتا ہے اور اس کی تکمیل کے لئے عروض و ضرب میں فاع لاتن کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لہذا اصلاً یہ وزن بھی دو موازین دوبار لائے جانے والی ترتیب میں شامل ہے۔

میر کے اس مصرع ع

جو ابر ساری خلق پر ہوا تو چھایا ایک میں

میں بھی تین ارکان میں الفاظ شکستہ ہیں لیکن مصرع انتہائی سبک ہے۔ اسی طرح بحر کامل میں بھی وقفہ کی کوئی ضرورت نہیں ہے، لیکن ترصیع ہو تو اس کا حسن مستزاد ہے۔

جبری وقفہ صرف ان بحروں میں وارد ہوتا ہے جن کی ترکیب دو قطعاً مختلف موازین سے ہو۔ لہذا فعولن مفاعیلن اور فاعلاتن فاعلن میں جبری وقفے کی ضرورت نہیں لیکن مفعول فاع لاتن، مفعول مفاعیلن وغیرہ میں ہے۔ شکست ناروا کا عیب بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ مختلف نوع کے موازین دو دو کے ٹکڑوں میں آتے ہیں اور بیچ میں دخل در نا معقولات گوارا نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ اس قسم کی بحروں کو عروضی زبان میں شکستہ کہا جاتا ہے۔ جو بحریں شکستہ ہوں گی ان میں وسطی وقفہ لازمی ہوگا۔ آرزو لکھنوی نے شکست ناروا کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن اپنی کتاب میزان الحروف میں انھوں نے اس نکتے کی طرف خفیف سا اشارہ کیا ہے۔ حسرت موہانی عروض کے طالب علم نہ تھے لیکن پھر بھی ان کی جودت طبع نے ان نکات کا دھندلا سا احساس کر لیا ہے، یہ معرکے بات ہے۔

آخری قابل لحاظ نکتہ یہ ہے کہ وہ تمام مصرعے جن میں بحر کو مضاعف یعنی دوگنا کر دیا گیا ہے (یعنی تین کی جگہ چھ اور چار کی جگہ آٹھ رکن ہر مصرع میں ہیں) شکستہ بحر کی ضمن میں آتے ہیں۔ آہنگ کے اعتبار سے مصرع تین یا چار رکن پر ختم ہو جاتا ہے، لہذا وقفہ لازمی ٹھہرے گا اور اس کو نظر انداز کرنے کی صورت میں ناموزونی کا امکان رہے گا۔ مثلاً

فیض ؎

ملکۂ شہر زندگی تیرا / شکر کس طور سے ادا کیجے

فاعلاتن مفاعلن فع لن / فاعلاتن مفاعلن فع لن
دولت دل کا کچھ شمار نہیں / تنگ دستی کا کیا گلہ کیجے
فاعلاتن مفاعلن فعلن / فاعلاتن مفاعلن فعلن

بہادر شاہ ظفر ؎

ظفرؔ آدمی اس کو نہ جانیئے گا / ہو وہ کیسا ہی صاحبِ فہم و ذکا
فعلن فعلن فعلن فعلن / فعلن فعلن فعلن فعلن

جسے عیش میں یادِ خدا نہ رہی / جسے طیش میں خوفِ خدا نہ رہا
فعلن فعلن فعلن فعلن / فعلن فعلن فعلن فعلن

میر ؎

دور بہت بھاگو ہو ہم سے / سیکھ طریق غزالوں کا
فعل فعولن فعلن فعلن / فعل فعول فعولن فع

وحشت کرنا شیوہ ہے / اچھی آنکھوں والوں کا
فعلن فعلن فعلن فع / فعلن فعلن فعلن فع

(۲) دیر سے ہم کو بھول گئے ہو / یاد کرو تو بہتر ہے
فعل فعولن فعل فعولن / فعل فعولن فعلن فع

غم حرماں کا کب تک کھینچیں / شاد کرو تو بہتر ہے
فعلن فعلن فعلن فعلن / فعل فعولن فعلن فع

جن مصرعوں میں آٹھ کی جگہ سات یا چھ کی جگہ پانچ رکن ہیں ان کا حکم مضاعف کا نہیں ہے بلکہ ان میں تو وقفہ کی جگہ ایک رکن کم کرکے بھر لی جاتی ہے۔ لہٰذا ایسے اوزان پر شکست ناروا کا قاعدہ نہیں لگتا۔ ظفرؔ اقبال ؎

پکی سڑکوں والے شہر میں کس سے ملنے جائیں
فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعل
دھیرے سے بھی پاؤں رکھیں تو بج اٹھتی ہیں کھڑ ادیں
فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعول

اس شعر میں وقفہ غیر مرتب ہو گیا ہے۔ پہلے مصرع میں وقفہ "والے" کے بعد ہے (پکی سڑکوں والے / شہر میں کس سے ملنے جائیں) اور دوسرے میں وقفہ "رکھیں" کے بعد ہے جب کہ اس کو عموماً۔ فعلن فعلن فعل فعولن / فعلن فعل فعول کے نمونے کا ہونا چاہئے تھا۔ لیکن اس سے موزونیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ مفاعف بحروں کی شرط یہ ہے کہ ان کے موازین کی تعداد دو سے تقسیم ہو سکے اور جب بھی ایسا ہوگا، آدھا مصرع ختم ہونے پر وقفہ ضروری ہوگا، چاہے وہ کتنا ہی مختصر ہو، اقبال ؎

میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں / گا اپنے درماندہ کارواں کو
فعل فعولن فعل فعولن / فعل فعولن فعل فعولن
شرر فشاں ہوگی آہ میری / نفس نفس شعلہ بار ہوگا
فعل فعولن فعل فعولن / فعل فعولن فعل فعولن

پہلے مصرع میں "نکلوں" پر بات پوری نہیں ہوتی لیکن خفیف سا وقفہ موجود ہے اس لئے کام چل جاتا ہے، اگر مصرع یوں ہوتا ع

میں ظلمت شب میں لے کے تنہا / اکیلے درماندہ کارواں کو

تو معنی سے قطع نظر، صوتیات بہتر ہو جاتی۔ اور اگر اسے یوں کر دیا جائے ع

میں ظلمت شب میں لے کے عرفان اپنے درماندہ کارواں کو

تو عروضی اعتبار سے موزوں رہنے کے باوجود مصرع آہنگ کے لحاظ سے ناموزوں ہوگا یعنی مفاعف بحروں میں وقفے کا تقاضا اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا شکستہ بحروں میں ہوتا ہے، لیکن اصول وہی رہتا ہے، فرق صرف درجے کا ہے۔

باب چہارم

نقد معائب

فنی اعتبار سے شعر میں دو طرح کے نقص ہوتے ہیں۔ اوّل تو وہ جو اس کی اصل پر اثر انداز ہوں اور دوئم وہ جو ضمنی اور اتفاقی ہوں۔ ارسطو

مولانا حسرت موہانی نے نکات سخن کے عنوان سے پانچ تنقیدی مضامین لکھے تھے جن میں سے چار یعنی متروکات سخن، معائب سخن، محاسن سخن اور نوادر سخن دست یاب ہیں۔ پانچویں مضمون یا نکات سخن کے پانچویں باب اصلاح سخن کی صرف خبر ہم تک پہنچی ہے۔ احمر لاری کے مطابق معائب سخن ۱۹۲۹ میں شائع ہوئی۔ میرے پاس جناب احمر لاری کا عطا کردہ ۱۹۸۱ کا ایڈیشن ہے جو کان پور سے حسرت موہانی نے خود شائع کیا تھا معائب سخن اگرچہ کمیاب ہے لیکن اردو شاعری کے اصول و قواعد میں گمراہ کن اور متعصبانہ تنگ نظری سے مملو بہت سے نظریات جو آج بھی بڑی حد تک رائج ہیں انکی پشت پناہی، انضباط اور تدوین میں اس کتاب میں بڑا حصہ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ہمارے شاعری کے بارے میں بہت سے پتے کی باتیں، بہت سے باریک بیں اصول، اور فکر انگیز

خیالات بھی اس چھوٹے سے رسالے میں موجود ہیں۔ افسوس ہے کہ حسبِ معمول ان نظریات کو زیادہ شہرت اور مضبوطی حاصل ہوئی جو متعصبانہ اور گمراہ کن ہیں اور کام کی باتیں بھلا دی گئیں۔

معائبِ سخن پر مفصل تنقید نہ صرف اس لئے ضروری ہے کہ حسرت موہانی کی خدمات کا حق ادا ہو، بلکہ اس لئے بھی کہ ان کے افکار کی کمزوریوں اور مضبوطیوں کو ظاہر کیا جائے ان خیالات کو وسعت دی جائے جو اس وقت محض اشاروں کی صورت میں ہیں اور ان غلط فہمیوں کا ازالہ ہو جو اس کتاب کے ذریعہ اگرچہ پیدا نہیں ہوئیں تو عام ضرور ہوگئیں احمر لاری، عابد علی عابد کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ معائبِ سخن کا ایک محشی نسخہ شائع ہونا چاہیئے۔ خود لاری کی مفصل کتاب "حسرت موہانی، حیات اور کارنامے" میں معائبِ سخن پر ایک سرسری سی بحث ہے جس کا بڑا حصہ قاضی عبدالودود سے مستعار ہے۔ قاضی عبدالودود نے اردو ادب کے حسرت نمبر میں نکاتِ سخن پر ایک مضمون لکھا تھا جس میں حسرت کے بعض اہم سامحات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اگر یہ اشارے مفصل ہوتے تو ان کے ذریعہ روایتی اصول و طرقِ تنقید پر گہری ضرب پڑ سکتی تھی۔ اس وقت بھی اگرچہ قاضی عبدالودود کا مضمون بہت نامکمل ہے لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نکاتِ سخن پر اس سے زیادہ عالمانہ تحریر کا وجود نہیں ہے۔ رشید حسن خاں نے اپنے مختصر مضمون "معائبِ شاعری" میں حسرت موہانی پر چند الفاظ صرف کئے ہیں۔ ہماری تنقید کی کم مائیگی اور ہمارے نقادوں کی کوتاہ بینی کا اس سے بین ثبوت کیا ہو سکتا ہے کہ معائبِ سخن جس میں قدیم طرزِ شاعری کے اصل الاصول سے بحث ہے اور جس کو رد یا قبول کئے بغیر اپنی شاعری کے اکثر فنی پہلوؤں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے، اس پر اب تک کوئی سیر حاصل تنقید نہیں لکھی گئی۔

معائبِ سخن میں بہ یک وقت نظر کی سطحیت اور گہرائی کا عجیب و غریب نظارہ

ہے

ملتا ہے۔ متاخرین اور ان کے تابعین تک کی شاعری کے گہرے مطالعے، حوالے کی تیزی اور کثرت، تلاش کی وسعت، ان تمام چیزوں کے ساتھ ساتھ ناک کی سیدھ کے علاوہ کسی اور طرف دیکھنے سے سراسر انکار، اکثر ہٹ دھرمی اور ادعائیت، اور بعض اوقات قطعی ناسمجھی اور شئے لطیف کی کمی کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ لیکن یہ چیزیں تو اچھے اچھوں کے یہاں بھی نظر آجاتی ہیں، معائب سخن کی سب سے بڑی خرابی تجزیاتی نظر و فکر کا فقدان، منطقی ربط و ترتیب کی کمی اور استدلال کی جگہ دعووں پر انحصار کی عادت ہے۔ یہ کمزوریاں اس قدیم طرز فکر کا عطیہ ہیں جو انیسویں صدی کے اواخر میں بعض اسلامی تہذیب کے بعض مراکز میں جاری وساری تھا اور جسے حالی اور سر سید کی لبرل تعلیمات نے منہدم کرنے کے بجائے ایک داخلی ردعمل کے ذریعہ مستحکم تر کر دیا تھا۔ لکھنؤ ان مراکز میں اہم ترین حیثیت رکھتا تھا اور حسرت موہانی کی شاعرانہ فکر لکھنؤ ہی کے زیر سایہ پروان چڑھی تھی۔ تذکرۂ شعرا میں جگہ جگہ لکھنؤ والوں پر چوٹیں کرنے کے باوجود فن شاعری میں حسرت موہانی تقریباً تمام و کمال لکھنوی تھے اور زبان و بیان کی جن کمزوریوں پر وہ سختی سے حملہ آور ہوئے ان میں سے اکثر کی نشان دہی اسی بڈھے نے کی تھی جو پیر بخار اوالے کا ڈنگ پہچانتا تھا اور جو بزعم خود کتاب دیکھتے دیکھتے خود کتاب ہو گیا تھا۔

قدامت پسندی یا روایت پسندی کوئی بری چیز نہیں۔ میں خود بہت سے ادبی معاملات میں خاصا روایت پسند ہوں لیکن کسی قدیم اصول یا نظریے کو جانچ پرکھ کر اسے چھان پھٹک کر قبول کرنا اور بات ہے اور اسے محض اس لئے قبول کرنا کہ بزرگوں سے ایسا سنا ہے یا بزرگوں نے ایسا ہی کیا ہے اور بات۔ حسرت موہانی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ انفرادی مطالعہ اور نظر رکھتے ہوئے بھی اسے ہمیشہ موخر کرتے ہیں اور تقلید کو مقدم جانتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ بہت سے نام نہاد معائب سخن کو اس دلیل

کی بنا پر قبول نہ کرتے کہ قدما یا ایرانیوں نے ایسا ہی بتایا ہے۔ کیوں کہ بہت سی باتیں جو انھوں نے قدما یا ایرانیوں کے حوالے سے عیب ٹھہرائی ہیں درحقیقت نہ قدما نے عیب میں شمار کی ہیں اور نہ ایرانیوں نے۔ یہ محض ایک مفروضہ تھا جو یاروں نے اس لئے تراش لیا تھا کہ وہ لسانی ارتقا اور تنظیم کے مبادیات سے ناواقف اور ایرانی شعرا کے محض سرسری طالب علم تھے۔

(۱) **تنافر** | تجزیاتی فکر کی کمی کے باعث حسرت موہانی کی زبان اکثر غیر قطعی اور استدلال سے گریز کرنے کی بنا پر ان کے فیصلے کبھی کبھی تضاد خیال اور انتشار فکر کے آئینہ دار ہو گئے ہیں۔ اکثر جگہ ان کی مثال اس طبیب کی ہے جو مرض کی تشخیص تو کر لیتا ہے لیکن اس کی وجہ نہیں سمجھ پاتا۔ مثلاً پہلا عیب انھوں نے تنافر بتایا ہے۔ اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ تلفظ میں ایک قسم کی ناگواری یا ثقل جو متحد المخرج آوازوں کے یک جا ہو جانے سے پیدا ہو جاتا ہے۔ انھوں نے ایک قسم بھی وضاحت نہیں کی ہے، شاید اس وجہ سے کہ انھیں تحت الشعوری طور پر احساس پر رہا ہوگا کہ کسی آواز کے بارے میں یہ ابتدائی فیصلہ نہیں ہو سکتا کہ وہ اچھی ہے یا بری ہے۔ اپنے اپنے محل پر ہر آواز اچھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ کسی آواز میں ایک قسم کا ثقل اور ایک قسم کی لطافت بہ یک وقت یک جا ہوں۔ حسرت کا یہ کہنا کہ جب کسی شعر میں دو لفظ متصل آ جائیں اور ایک کا آخری حرف وہی ہو جو دوسرے کا پہلا حرف ہو، تو تنافر پیدا ہو جاتا ہے، محض زیادتی ہے۔ ان کے نقل کردہ میر کے ان مصرعوں میں کوئی تنافر نہیں ہے:

(۱) آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب

(۲) اس کی چشم سیہ ہے وہ جس میں

تنافر نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اگرچہ "سیاہ" اور "سیہ" کے بعد "ہے" آ گیا ہے لیکن

"سیاہ" اور "سیہ" دونوں کی ہائے ہوز ساکن ہے۔ جب آخری حرف ساکن ہو تو وہ اگلے حرف کی حرکت پر بالکل اثر انداز نہیں ہوتا۔ حسرت موہانی اس نکتے سے ناواقف ہیں۔ مثال کے طور پر (معنی سے قطع نظر کرتے ہوئے) میر کا پہلا مصرع یوں تحریر کر دیجئے۔

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب

اب "ہ" اور "ہے" ساتھ آجانے کی وجہ سے تنافر پیدا ہو گیا کیونکہ "ہ" کی ہائے ہوز "ہے" کی ہائے ہوز کو متاثر کرتی ہے۔ اس بات کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے حسرت موہانی نے سب کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا ہے کہ جہاں بھی دو آوازیں مجتمع ہو جائیں تنافر آجائے گا۔ خود ان کا نقل کردہ قائم کا مصرع اس اصول کا ابطال کرتا ہے ع

نام سنتے ہی اس کا کیوں قائم

اس میں "کا"، "کیوں" کا تنافر اس وجہ سے ہے کہ "کا" میں کاف متحرک ہے۔ اس کو ساکن کر کے یوں پڑھیے ع

نام سنتے ہی ایک کیوں قائم

تو تنافر غائب ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ تنافر اسی صورت میں ہو سکتا ہے جب اول لفظ آخر دوم حروف متحرک ہوں اور آخری حرف کی تحریک بھی بالکل واضح ہو۔ یہاں یہ بات ملحوظ رہے کہ ہماری زبان میں آخری حرف اگر اکیلا نہ ہے تو اس پر خفیف سی حرکت ہمیشہ رہتی ہے۔ جب یہ حرکت بہت کم ہوتی ہے تو اس کا وجود، عدم کا حکم رکھتا ہے۔ چنانچہ سیاہ کی ہائے ہوز، ایک کا کاف، آج کی جیم، سب متحرک ہیں لیکن ان کی حرکت بہت خفی ہے۔ اس کے برخلاف سیاہہ کی ہائے اول صاف صاف متحرک ہے کیونکہ اس کی حرکت ہائے دوئم (زیر، موقوف) پر ختم ہوتی ہے۔ اسی طرح آئین، موجود وغیرہ میں نون و دال متحرک ہوتے ہوئے بھی ساکن کا درجہ رکھتے ہیں لیکن آئینہ، موجودہ وغیرہ الفاظ میں نون و دال صاف صاف متحرک ہیں۔ لہٰذا آئینہ، موجودہ وغیرہ کے بعد اگر ہائے ہوز ہو تو تنافر کا امکان زیادہ ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ

اگر دوسرے لفظ کے پہلے حرف پر حرکت کھلی ہوئی ہے تو اس صورت میں تنافر زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ مثلاً میر کا مصرع یوں کر دیجئے ع

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہر دم

کوئی تنافر نہیں۔ اور ع

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہر دم

بھی قابل قبول ہے لیکن ع

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب

قابل قبول نہیں کیونکہ سیاہ کی ہائے ہوز متحرک اور ہے کی ہائے ہوز پر حرکت کھلی ہوئی ہے۔ کھلی ہوئی حرکت سے مراد یہ ہے کہ حرف کے بعد کوئی طویل مصوتہ ہو۔ آوازوں کی اصل قدر و قیمت اور ان کی تحریک و سکون سے ناواقفیت کی بنا پر حسرت نے ممدوح کے مصرعے ع

اے شوق بے ادب تجھے یہ کیا خیال ہے

میں "تجھے" اور "یہ" کے اتصال کی بنا پر تنافر دریافت کر لیا۔ حالانکہ "تجھے" میں یائے تحتانی کا وجود صرف کاغذ پر ہے۔ پڑھنے میں صرف کسرہ آتا ہے۔

تجزیاتی فکر کے فقدان کی بنا پر حسرت نے یہ بھی لکھا ہے کہ س و ش، ق، ک وغیرہ کی یکجائی بھی "اکثر عیب تنافر کا موجب ہو جاتی ہے۔" یہاں اکثر کی داد نہیں۔ یہ کیوں کر ممکن ہے کہ ق و ک کی یکجائی کبھی عیب ہو اور کبھی نہ ہو۔ صابر دہلوی کے مصرعے ع

پائیں گر تیرے مرقعے کے کچھ اوراق آنکھیں

میں تنافر "مرقع" اور "اوراق" کے ق اور "کے" "کچھ" اور "آنکھیں" میں کاف کی بنا پر نہیں، بلکہ "کے" اور "کچھ" کے اتصال سے ہے۔ کیونکہ "کے" کا کاف دب جاتا ہے

وجہ سے "دیکھ" کا کاف معمول سے زیادہ متحرک ہوگیا ہے۔ مصرع یوں کر دیجئے ع

پائیں گر تیرے مرقع کے جو اوراق آنکھیں

تو تنافر غائب ہو جاتا ہے۔ کاف، قاف، سین، شین وغیرہ کا اجتماع بذاتِ خود کوئی عیب نہیں۔ غالب کا یہ مصرع نقل کرکے ع

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

مولانا کہتے ہیں کہ اس میں ق کے ساتھ دو قاف جمع ہو گئے ہیں، یہ تنافر جلی ہے در حقیقت مصرع بالکل بے عیب ہے، اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو مندرجۂ ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں

(۲) میرے پتے سے لوگوں کو یوں تیرا گھر ملے

اصل مصرعے کے مقابلے میں میری خود ساختہ مثال نمبر ۱ میں قاف حذف کر دیا گیا ہے لیکن دو کاف باقی ہیں۔ دوسری مثال میں ایک کاف بھی حذف ہو گیا لیکن پھر بھی دونوں مصرعے متنافر ہیں کیونکہ خلق کے ساکن قاف کی جگہ لوگوں کا متحرک گاف مع نون غنہ مخفف ہے۔ اس تخفیف نے مصرع چوپٹ کر دیا۔ غالب نے کمال مہارت کا ثبوت دیتے ہوئے مصرع یوں کہا ہے کہ "خلق" پر تاکید کچھ زیادہ ہے اور "کو" کے بعد خفیف سا وقفہ ہے۔ مصرع یوں پڑھیے گویا خلق جلی لکھا ہوا ہے اور کو کے بعد تھوڑا ٹھہریے، تنافر اگر ہے بھی تو محسوس نہ ہوگا۔ شیفتہ کا مصرع ع

باتیں تم ہم سے بھی بنانے لگے

نقل کرکے حسرت لکھتے ہیں کہ "بظاہر اس میں تنافر نہیں معلوم ہوتا غور کرنا چاہیے کہ مصرع یوں بھی ہو سکتا ہے ع

باتیں ہم سے بھی تم بنانے لگے

اس ترمیم شدہ مصرع کو پیش نظر رکھنے کے بعد عیب واقعی عیب معلوم ہونے لگے گا۔" یہاں بھی انھوں نے سب دھان بائیس پنسیری کی سادہ لوح ذہنیت سے کام لیا کہ "باتیں تم"

یں "ت" کے اجتماع کی بنا پر عیب ہے۔ حالانکہ عیب دراصل باتیں میں "ایں" کی تخفیف پیدا ہوا ہے۔ بذاتِ خود یہ تخفیف اتنی ناگوار نہ ہوتی لیکن "سے" اور "بنانے" میں بھی یائے مجہول مخفف ہے۔ اس طرح چھوٹی بحر کے مصرع میں ایک ہی طرح کی تین تخفیف ایک جا ہو گئیں۔ ورنہ "باتیں تم" میں "ت" کا اجتماع اگر ناگوار ہے تو یہ مصرع مندرجۂ ذیل شکل میں ناگوار کیوں نہیں جب کہ دونوں "ت" بالکل متصل کر دی گئی ہیں ؏

بات تم ہم سے بھی بنانے لگے

ہماری زبان میں (اور ہماری ہی زبان کیا ہر زبان میں) ہزار ہا بار آوازیں متصل آتی ہیں لیکن تنافر نہیں محسوس ہوتا۔ پھر شعر میں کیوں محسوس ہو؟ یہ محض گورکھ دھندا ہے۔ نظم طباطبائی "پتلی پتی" کو تنافر کی مثال بتاتے ہیں (بحوالۂ احمر لاری) مجھے اس جملے میں کوئی تنافر نہیں محسوس ہوتا۔ لیکن اس خود ساختہ مصرع میں یقیناً محسوس ہوتا ہے

وہ اک پتیلی لئے آ رہے ہیں میرے گھر

کیوں کہ "پتیلی" میں لام صاف متحرک ہے اور اس کی حرکت "لئے" کے لام کی حرکت سے متحارب ہوتی ہیں۔

(۲) **تکرار الفاظ** تکرار الفاظ کے بارے میں حسرت موہانی نے عمدہ بات کہی ہے کہ بعض موقعوں پر تکرار حسین بھی ہوتی ہے" اور اکثر معیوب اور مکروہ جس سے بچنا ہر شاعر کا فرض ہے۔" اس ہشتی زیورانہ مشورے کے بعد مثالیں ہیں۔ جن میں ایک بڑے معرکے کی ہے۔ امیر ؎

سامنے یار کے کمرے کے بنایا کمرا
در جو توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

مولانا لکھتے ہیں "واضح رہے کہ یہاں پہلے مصرع میں "کے" کی تکرار قبیح اور اس کے برخلاف مصرع ثانی میں "توڑا" کی تکرار حسین واقع ہوئی ہے" یہ عیب و ہنر شناسی

کی اچھی مثال ہے۔ لیکن بات یہاں ختم کر دینا مناسب نہ تھا۔ پہلے مصرعے میں بھی کمرا کی بھی تکرار ہے، اگرچہ پہلی بار امالہ نے کمرا کو کمرے کر دیا ہے۔ اس پر گفتگو ضروری تھی اور یہ بھی بتانا تھا کہ "کے" کی تکرار کیوں قبیح اور "توڑا" کی تکرار کیوں ملیح ہے۔

اسیر کے شعر پر غور کیا جائے تو تکرار کے بارے میں بعض اصولی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں سب سے پہلا سوال یہ اٹھتا ہے کہ تکرار کن حالات میں وجود آتی ہے اور عام طور پر گفتگو میں اس کا مقصد کیا ہوتا ہے۔

جہاں تک عام زبان کا معاملہ ہے، تکرار کا مقصد بات میں تاکید اور کلام میں زور پیدا کرنا ہوتا ہے۔ بعض نقادوں مثلاً ارسطو اور آرنلڈ نے زور کے علاوہ وضاحت کے لئے بھی پورے پورے فقروں یا جملوں کی بھی تکرار کی ہے۔ تاکید زور اور وضاحت کے لئے تکرار کے استعمال کی مثالیں اتنی عام ہیں کہ اس اصول کو بیان کرنے کے بعد مثالوں کی چنداں ضرورت نہیں رہ جاتی، پھر بھی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) مرزا خود الفاظ تراشتے تھے اور اس خوبصورتی سے تراشتے تھے۔

(۲) میر سوز مرحوم کی زبان عجب میٹھی زبان ہے۔

(محمد حسین آزاد)

(۳) صناعت شعر اعضاء و جوارح کا کام نہیں۔ دل چاہیئے، دماغ چاہیئے، ذوق چاہیئے، امنگ چاہیئے۔ (غالب)

(۴) اس بجھے ہوئے دل اور اس ٹوٹے ہوئے دل اور اس مرے ہوئے دل پر کیا کر رہا ہوں۔ (غالب)

غالب اور محمد حسین آزاد ہمارے دو بہترین نثر نگار ہیں اس لئے تکرار کے نمونے بھی ان کے یہاں بہترین ہیں۔ غالب کے پہلے اقتباس میں "چاہیئے" چار بار آیا ہے لیکن ایک بھی حذف نہیں ہو سکتا۔ دوسرے فقرے میں تین بار "ہوئے دل" کے ساتھ تین مختلف لیکن

ہم قافیہ فاعلی الفاظ نے نیم تکرار کا لطف مستزاد پیدا کر دیا ہے۔ محمد حسین آزاد کے پہلے اقتباس میں فعل (تراشتے) کی تکرار ہے اور نکتہ یہ ہے کہ الفاظ تراشنا محمد حسین آزاد کے نزدیک کوئی بہت عمدہ کام نہیں۔ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ سودا نے اس کو بھی ہنر کر دکھایا اس طرف اشارہ کرنے کے لئے "تراشتے" کی تکرار سے بہتر طریقہ ممکن نہ تھا۔ ان کے دوسرے جملے میں "زبان" کی تکرار ہے لیکن زبان دوم کے پہلے دو صفات (عجب اور میٹھی) لاکر تکرار کو بذمزہ کے بجائے حسین کر دیا ہے۔ اس کی دلیل دیکھنا ہو تو جملہ یوں کر دیجئے۔

(۱) ......زبان عجب زبان ہے

(۲) ......زبان میٹھی زبان ہے

دونوں صورتوں میں لطف غائب یا کم ہو جاتا ہے۔

زبان کے روزمرہ اور محاورے پر غور کرنے سے تکرار کی قوت اور اس کی ضرورت کا احساس فوراً ہوتا ہے۔ بچے بچے کی زبان پر ہے۔ اچھی اچھی باتیں بتائیں۔ پیٹ پیٹ کو برسا۔ لرز لرز گیا۔ یہ اور اس قسم کے تمام فقروں میں تکرار کے ذریعہ زور بیان میں اضافہ ہوتا ہے۔ صفت اعدادی کی تکرار اس نکتہ اور بھی واضح کرتی ہے کیونکہ اس کے ذریعہ وضاحت اور زور دونوں حاصل ہوتے ہیں۔ آٹھ آٹھ آنسو روئے۔ سولہ سولہ روپیے بانٹے۔ ہزار ہزار طالب علم پڑھ کر فارغ ہوا، وغیرہ۔

اب تکرار کے ایک اور پہلو پر توجہ کیجئے۔ من حیث اللفظ کس طرح کے الفاظ کی تکرار زور یا وضاحت یا تاکید پیدا کر سکتی ہے؟ ظاہر ہے کہ اسم کی تکرار غیر ضروری وضاحت تو پیدا کر سکتی ہے لیکن اس سے تاکید میں اضافہ بعض مخصوص حالات ہی میں ہو سکتا ہے۔ اگر اسم کی تکرار مستحسن ہوتی تو زبان میں ضمائر کا وجود ہی نہ ہوتا۔ جملہ

(۱) زید آیا، زید بیٹھا، زید مارا گیا

ظاہر ہے کہ لفظ "زید" کی تکرار نامناسب ہے۔ جملہ یوں کر دیجئے۔

(۲) زید آیا ، وہ بیٹھا ، وہ مارا گیا

اب جملہ پہلے سے بہتر ہو گیا لیکن اب "وہ" کی تکرار بھی قبیح معلوم ہوتی ہے کیونکہ جملے میں اب بھی غیر ضروری وضاحت ہے۔ جملہ یوں کر لیا جائے:-

(۳) زید آیا ، بیٹھا ، وہ مارا گیا

اب مشکل یہ آ پڑتی ہے کہ کون مارا گیا ؟ وہ کی ضمیر زید کی طرف رجوع ہوتی ہے لیکن زید بہت دور جا پڑا ہے۔ جملہ اس طرح کر لیں:-

(۴) زید آیا ، بیٹھا ، مارا گیا

ظاہر ہے کہ وضاحت میں کوئی کمی نہیں آئی ، بلکہ جملہ بہتر بنی کی عدم وضاحت کا خاتمہ ہو گیا۔ ان مثالوں سے واضح ہوا کہ اسم چونکہ صرف اپنی ہی قیمت رکھتا ہے اور اس میں کسی عمل یا کسی چیز کے گذرنے کا تصور نہیں ہوتا ، اس لئے اپنی فطرت کے اعتبار سے اسم (اور چونکہ ضمیر اسم کا قائم مقام ہے ، اس لئے ضمیر بھی) مکرر آئے تو کلام میں عیب کا امکان زیادہ ہے۔ اس کے برخلاف فعل چاہے جس حالت میں ہو اس کی تکرار میں عیب کا امکان کم ہے ، کیونکہ فعل میں کسی عمل یا گذران کا تصور ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محاروں میں اسمیہ الفاظ کی تکرار کم ہے اور فعلیہ الفاظ کی زیادہ۔ یعنی بچے بچے کی زبان پر ہے قسم کے محاورے کم ہیں اور پھوٹ پھوٹ کر رو دیا جیسے محاورے زیادہ۔ میر کا ایک لاجواب شعر دیکھئے ؎

جم گیا خون کف قاتل پہ ترا میر ز بس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

دوسرے مصرعے میں "رو رو" اور "دھوتے دھوتے" تکرار کے ذریعہ حاصل ہونے والے غیر معمولی حسن کی اچھی مثال ہیں۔ اس بات پر لوگوں کی نظر کم گئی ہے کہ میر نے افعال کی تکرار (چاہے وہ محاورے کے تحت ہو یا آزادانہ) کثرت سے برتی ہے بعض

شعر فی البدیہہ یہ یاد آئے ہیں ؎

خاطر نہ جمع رکھوٹے پلکوں کی خلش سے
سر دل سے کاڑھتا ہے یاں خار رفتہ رفتہ

آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

ان دونوں غزلوں میں تو ردیف ہی مکرر ہے کچھ شعر اور سنیئے ؎

ان آئینہ رویوں کے کیا میر بھی عاشق ہیں
جب گھر سے نکلتے ہیں حیران نکلتے ہیں

پہنچا نہ پہنچا آہ گیا سو گیا غریب — وہ مرغ نامہ بر جو مرا نامہ لے گیا
ہمارے آگے ترا جب کسی نے نام لیا — دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

تلوار کے تلے ہی گیا عہد انبساط
مر مر کے ہم نے کاٹی ہیں اپنی جوانیاں

تکرار کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ پورے لفظ کی نہیں، بلکہ اس کے ٹکڑے کی تکرار ہو۔ مثلاً میر ؎

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں — تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا
بنی نہ اپنی تو اس جنگجو سے ہرگز میر — لڑائیں جب سے ہم آنکھیں لڑاکیاں دیکھیں

مری نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک
میں نقش پا کی طرح پائمال اپنا ہوں

یہ منصور کا خون ناحق کہ حق تھا — قیامت کو کس کس سے خوں دار ہوگا

اس طرح کی تکرار میں چونکہ تقریباً ہمیشہ رعایت لفظی کا عنصر ہوتا ہے۔ اس لئے یہ ہمیشہ خوبصورت ہوتی ہے۔

لہذا تکرار اس وقت بہترین مصرف رکھتی ہے جب اس کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو یا کلام میں تاکید اور زور پیدا ہو یا ضروری وضاحت حاصل ہو۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ فعلیہ الفاظ کی تکرار اسمیہ الفاظ کی تکرار سے عموماً بہتر ہوتی ہے۔ وہ تکرار جو محاورے اور روزمرہ کا حصہ ہو، ہمیشہ قابل قبول ہے۔ استفہامی اور مقداری اور انکاری الفاظ کی تکرار عام طور پر محاورے یا روزمرہ کی تابع ہوتی ہے۔ اس لئے وہ بھی اسی حکم میں ہے۔ مومن کے مندرجۂ ذیل شعر میں تکرار اس لئے ناگوار ہے کہ اس میں تکرار نے معمائی کیفیت پیدا کر دی ہے ؎

ضبط فغاں گرچہ اثر تھا کیا — حوصلہ کیا کیا نہ کیا کیا کیا

ورنہ میر کو دیکھئے ؎

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آ کے کیا کیا کیا کچھ

شاہ حاتم:-
ٹک ٹک سرک سرک کر آ بیٹھنا بغل میں
کیا کیا چھلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹائیاں ہیں

اس بحث کے بعد حسرت موہانی کے نقل کردہ شعر کو پھر دیکھئے ؎

سامنے یار کے کمرے کے بنایا کمرا
در جو توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

حسرت کا کہنا ہے کہ مصرع اولیٰ میں "کے" کی تکرار ناگوار ہے اور دوسرے مصرع میں "توڑا" کی تکرار حسین۔ وہ دوسرے مصرعے میں "در" کی تکرار کا کوئی تذکرہ نہیں کرتے، حالانکہ یہ تکرار بھی اتنی ہی خوب صورت ہے جتنی "توڑا" کی تکرار۔ بلکہ

اگر "در" نہ ہو تو "توڑا" کے دوبارہ استعمال کا حسن کم ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھئے

(۱) در جو توڑا تو اسی گھر کے مقابل توڑا

(۲) در جو توڑا اسی چوکھٹ کے مقابل توڑا

(۳) ہم نے توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

ظاہر ہے کہ تینوں صورتوں میں مصرعے کا زور کم ہو گیا۔ اس تجزیے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اگر ایک تکرار کی پشت پناہی دوسری تکرار سے ہو تو کلام کا حسن بڑھ جاتا ہے۔ اس کی مثالیں میر کے اشعار میں گذر چکیں، دو شعر پھر دیکھئے ؎

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر — میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

جم گیا خون کف قاتل پہ ترا میر زبس — ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

دوسری مثال میں وہی حسن ہے جو اسیر کے دوسرے مصرعے میں ہے، کیونکہ دونوں تکراریں ایک دوسری کے تابع ہیں۔ روزمرہ میں بھی ایسی صورت حال کم دیکھنے میں آتی ہے۔ اسیر کا شعر معنوی اعتبار سے نہایت پست ہے اور میر کے اشعار سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا لیکن اس میں شاعرانہ ہنرمندی کا اظہار اسی طرح کا ہے جیسا میر کے یہاں ہے۔

سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ حروف اضافت کی تکرار کو عیب کیوں سمجھا گیا؟

حسرت موہانی ع

سامنے یار کے کمرے کے بنا یا کمرا

میں "کے" کی تکرار کو قبیح کہتے ہیں۔ آگے وہ غالب کا شعر نقل کرتے ہیں ؎

ابھی آتی ہے بو بالش سے اس کی زلف مشکیں کی

ہماری دید کو خواب زلیخا عار بستر ہے

ان کا فیصلہ ہے کہ اس شعر کا شمار غالب کے اچھے اشعار میں ہوتا ہے اور کثرت

استعمال کی بنا پر لوگوں کا خیال اس کے عیب کی جانب نہیں جاتا۔ ورنہ حقیقت حال یہ ہے کہ مصرع اول میں حرف "کی" کی تکرار بنہایت قبیح واقع ہوئی ہے۔ اگر یہ مصرع اس طرح لکھا جاتا ع۔ ابھی آتی ہے بو بالش سے اس گیسوئے مشکیں کی، تو یہ خرابی رفع ہو جاتی۔"

اس بات سے قطع نظر کہ حسرت کے مجوزہ مصرع کی بندش انتہائی سست ہے، بنیادی سوال یہ ہے کہ جب ہماری زبان میں ضمائر و اسماء کو ایک دوسرے سے نسبت دینے کے لئے حروف اضافت کا استعمال ناگزیر ہے تو آپ کر ہی کیا سکتے ہیں؟ فارسی میں اضافت کی عام علامت کسرہ ہے، وہاں کا کی کے کا چکر نہیں۔ آپ بھی کسرہ کا استعمال ایک محدود دائرے میں کرتے ہیں (بلکہ مولویوں نے اس دائرے کو اور بھی محدود کر دیا ہے۔ کیونکہ ان کی رائے میں دیسی اور بدیسی الفاظ کے درمیان کسرہ کا تعلق قائم قائم نہیں ہو سکتا۔) جب ہر جگہ کسرہ ممکن نہیں تو کا کی کے سے مفر بھی ممکن نہیں۔ اس کی تکرار پر ناک بھوں چڑھانا بے وقوفی ہے۔ شعر کی زبان عام زبان کے مقابلے میں امجد و مرتفع ہوتی ہے لیکن غیر فطری نہیں ہوتی اور نہ اسے زبردستی غیر فطری بنانا چاہیئے۔ کا کی کے کو برا سمجھنا مولویانہ ستاری اور زبان کی فطرت سے بے خبری کے علاوہ کچھ نہیں۔ خود حسرت موہانی کی نثر کا یہ حال ہے کہ اس مختصر سے اقتباس میں جو میں نے نقل کیا ہے کا کی کے کی وہ بھر مار ہے کہ توبہ بھلی۔ ملاحظہ ہو:

(۱) کا اشعار غالب کے (۲) کی بنا پر لوگوں کا خیال اس کے عیب کی جانب (۳) حرف کی کی تکرار۔

آخری مثال تو مولانا کی خالصیت کا پول پوری طرح کھول دیتی ہے جب آپ کا حرف اضافت "کی" ہے اور خود "کی" مضاف الیہ تو مولانا کر ہی کیا سکتے ہیں؟ اور اگر کوئی جملہ مثلاً یوں ہو کہ "طرب ناکی کی کی ناگوار ہے"، تو ہمارے قانون ساز

کہاں بھاگیں گے؟ جب نثر میں، جہاں ہیر پھیر کا امکان زیادہ ہوتا ہے، یہ عالم ہے کہ تو پھر شعر پر یہ زبردستی کرنا کس طرح مناسب ہے کہ حروف اضافت کی تکرار کو معیوب قرار دے دیا جائے؟ نظم طباطبائی نے پھر بھی سمجھ داری کی بات کہی ہے کہ "اس کو نہ عیب کہہ سکتے ہیں نہ غلط کہہ سکتے ہیں۔ کوئی شاعر اس سے نہیں بچا۔"

قریب الصوت یا یا ہم صوت لیکن مختلف المعنی الفاظ مثلاً پر/پر، میں/میں، ارض عرض۔ کو (حرف جار)/کو (مفعول لہ، یا حرف زائد) کی بھی تکرار کو حسرت موہانی معیوب گردانتے ہیں۔ یہاں بھی وہی صورت ہے کہ جب زبان میں ایسے الفاظ کا وجود ہے اور ان کا استعمال بھی ناگزیر ہے تو شاعر بے چارے کی زبان کیوں بند کی جائے؟ خیر بعض الفاظ مثلاً ارض کے ساتھ عرض اور پر (بمعنی Wing یا Feather) کے ساتھ پر (بمعنی on وغیرہ) کے ساتھ بہت کم آتا ہے، لہذا اس سے بچنا بہت مشکل نہیں۔ لیکن اگر ایسا ہو بھی جائے تو کیا قباحت ہے۔ وہ مشہور مصرع آپ کے ذہن میں ہوگا ع

پر کترنے کو لگی ہیں قینچیاں دیوار پر

یہاں تو دونوں "پر" شروع اور آخر میں ہیں۔ اس خود ساختہ مصرع میں دونوں متصل ہیں ع

ایک پرندہ اڑ رہا ہے اس کے پر پر داغ ہیں

مجھے اس میں کوئی قباحت نہیں دکھائی دیتی، یہ ضرور ہے کہ فقرہ "اس کے پر پر" فاعلاتن کے وزن پر پورا اترتا ہے اس لئے وقفے کی گنجائش نہیں۔ اگر وقفہ پیدا کر دیا جائے مثلاً ع

یہ پرندہ اس کے ہر پر پر منقش پھول ہیں

تو بندش بہتر ہو جاتی ہے۔ بہر حال جیسا کہ میں نے اوپر کہا، ایسے مواقع کم ہی آتے ہیں جب دو "پر" ایک جا ہو جائیں لہذا یہ بحث مصنوعی ہے۔ لیکن کو/کو کی تکرار سے مفر نہیں۔ (اور زبان کی بناوٹ جس چیز سے فرار کا انتظام نہیں رکھتی وہ یقیناً" قابل قبول

ہو گی کیونکہ زبان مولویوں ا، قواعد داں کی کتابوں سے نہیں، بلکہ اس کے بولنے والوں کی جبلت اور فطری انتخاب سے بنتی ہے اور یہ جبلت تمام کتابوں سے زیادہ دراک اور فطرت سے نزدیک ہوتی ہے۔

۳۔ ہائے مختفی کی جگہ الف کا استعمال

ہائے مختفی کی تطویل کر کے اسے الف یا ہائے اصلی کے وزن پر استعمال کرنے کے بارے میں حسرت کا وہی مسلک ہے جو متاخرین کے بعد عام ہوا، یعنی یہ کہ ہائے مختفی تطویل غلط ہے۔ حسرت نے اس سلسلے میں کوئی دلیل نہیں دی لیکن بڑے تیقن سے کہا کہ "ترکیب فارسی کے ساتھ ہائے مختفی کی جگہ الف کا استعمال یقیناً ناجائز ہے"۔ میں اس موضوع پر تفصیلی گفتگو کر چکا ہوں کہ یہ بالکل ناجائز نہیں اور فارسی میں بھی عام ہے۔ قاضی عبدالودود نے اس ضمن میں مجھ سے زیادہ مثالیں نقل کی ہیں۔ حسرت نے دوسری غلطی یہ کی ہے کہ ہائے مختفی کی تعریف متعین نہ کرنے کی وجہ سے انھوں نے بعض جگہ ہائے اصلی یا عربی کی تائے تانیث و تائے وحدت والے الفاظ کو بھی ہائے مختفی میں مان لیا ہے۔ چنانچہ وہ جلوہ (۶ ب) اشارہ (۶ ب) زمزمہ (ہائے اصلی) زمانہ (۶ ب) میں ہائے مختفی فرض کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ ہندوستانی فارسی دانوں (مثلاً صاحب غیاث اللغات) نے کم و بیش ایسا ہی کیا ہے لیکن اہل ایران کا یہ مسلک نہیں۔ علاوہ بریں وہ یہ بھی غلط فرض کرتے ہیں کہ ہائے مختفی کی تطویل ہو تو صرف الف کی آواز پیدا ہو گی۔ ظاہر ہے کہ ہائے اصلی والے الفاظ جن میں سے بعض پر ہائے مختفی کا دھوکا ہوتا ہے (مثلاً ہادیہ، خارہ بمعنی نیارا، کارہ بمعنی حقیر، سنہ بمعنی تین) اگر مطول ہوں تو ان میں ہائے ہوز کی آواز صاف نکلے گی۔

بہر حال، یہ محض موشگافیاں ہیں جن سے اصل بحث میں فرق نہیں پڑتا۔ بنیادی

بات یہ ہے کہ ہائے مختفی (یا ہائے مختفی کی سی آواز رکھنے والی ہائے اصلی) کو طویل کرنا بالکل جائز ہے۔ اس میں مجرد لفظ یا فارسی ترکیب میں بندھے ہوئے لفظ کی بھی شرط نہیں بلکہ یہ ہر طرح جائز ہے۔

(۴) تعقید لفظی

تعقید لفظی کے باب میں حسرت نے اپنے استاد بھائی شوق نیموی کا ایک لمبا اقتباس دیا ہے جس کا اہم ترین حصہ حسب ذیل ہے: "اکثر جگہ تعقید لفظی معیوب نہیں ٹھہرائی گئی۔ البتہ جب کہ لفظوں کی الٹ پھیر سے ترکیب درست ہو جائے اور نظم میں کچھ خلل نہ ہو تو بیشک معیوب ہے۔" غالب کا بیان اس سلسلے میں زیادہ موافقانہ ہے۔ وہ کہتے ہیں "عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے، بلکہ فصیح اور ملیح۔ ریختہ تقلید ہے فارسی کی۔" ظاہر ہے کہ فارسی کی حد تک غالب کا بیان حسرت یا شوق نیموی یا اچھے اچھوں سے زیادہ مستند ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ ریختہ تقلید ہے فارسی کی (خود اس جملے میں تعقید موجود ہے۔) لیکن غالب نے محض ایک سرسری رائے دی ہے، تعقید لفظی کے مستحسن ہونے کے وجوہ بیان کرنے کا موقعہ نہ تھا۔ حسرت موہانی نے شوق نیموی کی رائے پر کوئی اضافہ نہیں کیا ہے۔ شوق کا کہنا ہے کہ "بعض مضاف ایسے ہوتے ہیں کہ ہمیشہ تقدیم ہی چاہتے ہیں۔ جیسے بے تمھارے۔" اس کے علاوہ تعقید لفظی کے حسن کی کوئی مثال شوق نیموی کے اقتباس میں نہیں ہے۔

اندازہ یہ ہوتا ہے کہ دونوں حضرات تعقید کو مجبوراً ہی قبول کرتے ہیں اور اس سے حتی الامکان بچنے ہی میں عافیت سمجھتے ہیں۔ چنانچہ حسرت نے لکھا ہے کہ "ذیل میں عہد میر وسودا سے لے کر شعرا کے عہد حاضر تک کے کلام سے تعقید لفظی کی مثالیں درج کی جاتی ہیں

تاکہ ان کو غور سے دیکھ کر لوگ اس عیب سے بچنے کی کوشش کریں" تعقید عیب کیوں ہے؟ اس کی وجہ صراحتاً بیان نہیں ہوئی ہے، لیکن قرینے سے معلوم ہوتا ہے کہ دونوں حضرات کے نزدیک شعر میں نثر کی سی ترتیب الفاظ مستحسن ہے۔ یہاں پھر معاملہ رک جاتا ہے۔ کیونکہ شعر میں نثری ترتیب کے مستحسن ہونے کی وجہ ان کے یہاں نہ مذکور ہے نہ مقدر۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری شاعری کے تن ناتواں پر جہاں طرح طرح کے بھاری بھرکم بے ڈول زیور باندھ دیے گئے ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ شعر میں ترتیب الفاظ نثر کی سی ہو تو بہت خوب ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر نثری ترتیب ہر جگہ اور ہر وقت اچھی ہوتی تو شعر میں وزن و بحر کی کیا ضرورت تھی؟ مسجع اور مرصع نثر سے کام کیوں نہ چلا لیا جاتا۔ یہ خیال کہ شعر میں نثری ترتیب ہونا بڑی عمدہ چیز ہے، محض ایک مفروضہ ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ نثری ترتیب نہ ہو تو بھی کوئی بات نہیں اور ہو تو بھی کوئی بات نہیں۔ فارسی اردو قواعد کی خصوصیت یہ ہے کہ جملے کے الفاظ کی ترتیب الٹ پلٹ دی جائے تو بھی معنی میں اکثر کوئی فرق نہیں آتا۔ جب ایسا ہے تو تعقید میں اصلاً کوئی عیب نہ ہونا چاہیے۔ اس کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ انگریزی میں بھی، جہاں ترتیب الفاظ بدلنے سے مفہوم عموماً بدل جاتا ہے۔ شعرا نے تعقید روا رکھی ہے۔

اردو کا معاملہ تو یہ ہے کہ تعقید اکثر زور کلام کا باعث ہوتی ہے۔ ہمارے بہت سے ضرب الامثال تعقید کے حامل ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہی ہے کہ تعقید سے کلام کا زور بڑھ جاتا ہے۔ ورنہ کھودا پہاڑ نکلا چوہا، الٹا چور کوتوال کو ڈانٹے، لڑکا بغل میں ڈھنڈھورا شہر میں، دام آوے کام، نام بڑے درشن چھوٹے، وغیرہ سینکڑوں کہاوتوں میں تعقید کی کیا ضرورت تھی۔ تعقید نکال دیجئے تو ان کا حسن اور زور آدھا رہ جاتا ہے۔ ہماری زبان تعقید کو کس طرح قبول کرتی ہے اس کی ایک مثال شوق نیموی نے ہی مہیا کر دی ہے کہ بعض مرکبات اضافی ہیں تعقید ضروری ہوتی ہے یعنی ان میں مضاف پہلے آتا ہے مثلاً

مضاف الیہ بعد میں۔ بول چال کے بعض فقرے دیکھئے:۔

(۱) اس نے کچھ نہیں کہا۔ اس نے کچھ کہا نہیں

(۲) وہ آیا تو ضرور تھا۔ آیا تو وہ ضرور تھا۔ وہ آیا تو تھا ضرور۔

(۳) کام ہو چکا۔ ہو چکا کام۔

(۴) گھر رہنے کو نہیں ہے۔ رہنے کو گھر نہیں ہے۔

(۵) بڑے بڑے لوگ یہاں آتے ہیں۔ بڑے بڑے لوگ آتے ہیں یہاں۔

پہلی مثال میں دوسرا جملہ تعقید کا حامل ہونے کی وجہ سے کثیر المفہوم ہو گیا ہے، کیوں کہ "اس نے کچھ نہیں کہا" محض ایک سادہ یک سطحی بیان ہے، جب کہ "اس نے کچھ کہا نہیں" سے مفہوم بھی یہ نکل سکتا ہے کہ اس نے کچھ کیا، یا کوئی اشارہ کیا، یا بے کہے اپنا ما فی الضمیر واضح کر دیا۔ اگر اسے کسی تاکید کے بغیر بولا جائے تو بھی اس جملے میں حسرت، حیرت، خوف، کئی طرح کی کیفیتیں ادا ہو سکتی ہیں۔ جب کہ پہلا جملہ مختلف کیفیات کے اظہار کے لئے تاکید یا ادائیگی کے طرز کا محتاج ہے۔ دوسری مثال میں تینوں جملوں میں تعقید ہے اور تینوں کا مفہوم ایک ہے لیکن تاکید الگ الگ طرح کی ہے۔ سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس مفہوم کا جملہ تعقید کے بغیر بن ہی نہیں سکتا "تو" کے حرف زائد کے دخول نے جملہ کی ترتیب غیر فطری کر دی ہے۔ یہ حرف زائد ایسی جادو کی چھڑی ہے کہ جہاں چل جاتی ہے وہاں جملہ اپنی شکل بدل دیتا ہے۔ فارسی میں ایک دو حرف زائد ہیں لیکن وہ محض برائے بیت آتے ہیں۔ انگریزی میں Whereas جو جملے کے شروع میں آتا ہے۔ فارسی ہی کی طرح کا حرف زائد ہے۔ فرانسیسی میں اکثر حرف جار حرف زائد کا بھی کام دیتے ہیں اور ان سے جملے کا صوتی حسن بڑھ جاتا ہے لیکن وہ جملے کے معنوی اور نحوی ڈھانچے پر اس طرح اثر انداز نہیں ہوتے جس طرح ہمارا حرف "تو" اثر انداز ہوتا ہے۔ "تو" کا وجود ہی اس بات کی دلیل ہے کہ ہماری زبان تعقید پسند ہے۔ چوتھی مثال

میں دوسرا فقرہ تعقید کا حامل ہے۔ اس کی وجہ سے اس کے مفہوم میں طنزیہ یا استفہام کا پہلو غالب آگیا ہے۔ پانچویں مثال میں پہلا فقرہ یہ مفہوم دیتا ہے کہ گھر ہے لیکن رہنے کے مطلب و مقصد کا نہیں ہے۔ دوسرا فقرہ گھر کے عدم وجود کا مفہوم پیدا کرتا ہے یعنی رہنے کے لئے گھر نہیں ہے، میں بے گھر ہوں۔ آخری مثال میں دوسرا جملہ تعقید کے ذریعہ حاصل ہونے والے زور کا اچھا نمونہ پیش کرتا ہے۔

اس طرح جب نثر یا بول چال میں تعقید اکثر مستحسن یا ضروری یا قابل قبول ٹھہرتی ہے تو اسے شعر بدر کر دینا یا کہنا کہ اگر تعقید ترک کر دینے سے کوئی سقم پیدا ہوتا ہو تو خیر ورنہ اسے ترک ہی کرنا چاہیے، مناسب نہیں ہے۔ لفظوں کے الٹ پھیر سے ترتیب اکثر درست ہو سکتی ہے لیکن ضعف بیان کا خلل (جس کی طرف مولانا کی نگاہ نہیں گئی ہے) بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ مثلاً شوق نیموی اس مصرعے کے بارے میں کہتے ہیں ع

جوانی کسی کی لڑکپن کسی کا

کہ اس کی ترتیب یوں کر دی جائے ع کسی کی جوانی کسی کا لڑکپن یا ع کسی کا لڑکپن کسی کی جوانی تو چونکہ نظم میں کوئی خلل نہیں واقع نہیں ہوتا اس لئے ع جوانی کسی کی لڑکپن کسی کا میں تعقید کا عیب ہے حالانکہ اس مصرع میں جو تھوڑا بہت زور ہے اسی تعقید کا مرہون منت ہے جس طرح کھودا پہاڑ نکلا چوہا کا زور بھی تعقید کی بناء پر ہے۔ علاوہ بریں تعقید کی وجہ سے لفظ "کسی" کا اشارہ ایک ہی شخص یا دو الگ الگ اشخاص کی طرف بیک وقت ہو سکتا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ "کسی" نے اپنی جگہ بدل کر کچھ تاکید حاصل کر لی ہے۔ اگر "کسی" اپنی جگہ پر رہے تو اس کا اشارہ لامحالہ دو الگ اشخاص کی طرف ہوگا۔ لہٰذا تعقید کا یہ بھی ایک لطف ہے کہ اس ایک خوشگوار ابہام پیدا ہوتا۔ غالب اور مومن کے یہاں تعقید سے ذریعہ حاصل ہونے والے ابہام اور اس ابہام کے نتیجے میں لطف مزید کی مثالیں عام ہیں۔

حسرت موہانی کا خیال ہے کہ ایک مخصوص قسم کی تعقید اگر فارسی ترکیب کے ساتھ ہو تو "نہایت بدنما معلوم ہوتی ہے" اس کی مثال میں وہ کئی شعر پیش کرتے ہیں مثلاً میر:

تڑپنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے
میں کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے

وہ کہتے ہیں "اپنے کا تعلق قاتل کے ساتھ ہونا چاہیے تھا۔ مگر بربنائے تعقید لفظی بظاہر انداز کے ساتھ معلوم ہوتا ہے۔ اس قسم کی تعقید ....." اس بات سے قطع نظر کہ اس تعقید میں کوئی بدنمائی نہیں، حسرت نے زیادتی یہ کی ہے کہ ایسی بہت مثالیں تقریباً برانے شعرا کے یہاں سے لانے کے باوجود وہ اس بات کا خیال نہیں کرتے کہ متاخرین کے اولین دور (غالب، مومن وغیرہ) تک فارسی تراکیب، محاروں اور بندشوں کو اردوانے کا عمل زور شور سے جاری تھا اور اس زمانے میں اسے عیب نہیں سمجھتے تھے۔ (تذکرۂ شعرا میں انھوں نے یہ اعتراف کیا ہے لیکن دبی زبان سے) مجھے افسوس ہے کہ تعقید کی یہ شکل متاخرین کے دور دوم تک آتے آتے معیوب سمجھی جانے لگی کیونکہ اس کے بند ہونے سے فارسی بندشوں میں ہندوستانی کی آمیزش کا ایک دروازہ بند ہو گیا اور ہماری زبان کی وسعت اس کمی سے متاثر ہوئی۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا تعقید ہر جگہ مرغوب و محبوب ہے؟ اس کا جواب متعین کرنے میں کوئی خاص مشکل نہ ہونی چاہیے۔ تعقید اکثر زور کلام یا لطف کلام کی موجب ہوتی ہے، جہاں جہاں ایسا ہو گا وہاں تعقید مقبول ہو گی۔ زبان خود ایسی شکلوں کو رد کر دیتی ہے جو اس کی اصل فطرت سے متغائر یا معنوی اعتبار سے ناقص ہوں۔ مثال کے طور پر مضاف مضاف الیہ کو دیکھیے۔ چہرے کا رنگ۔ رنگ چہرے کا، دونوں صورتیں ٹھیک ہیں لیکن رنگ کا چہرہ درست نہیں کیونکہ تعقید کی یہ شکل معنی کو بدل دیتی ہے

اسی طرح جب تعقید سے فقرہ مہمل ہو جائے یا اہمال کی طرف مائل ہو تو تعقید غلط ٹھہرے گی۔ مثلاً "آدمی جو کہ اشرف المخلوقات ہے" کی تعقید اگر یوں ہو: "جو کہ آدمی ..... " یا "دکہ جو اشرف المخلو قات آدمی ہے" یا "ہے جو اشرف المخلوقات کہ آدمی" تو یہ سب شکلیں مذموم ہی نہیں، غلط کہلائیں گی۔ مرکب افعال یا ایسے افعال جو کئی الفاظ سے بنتے ہیں صرف مخصوص قسم کی تعقید قبول کرتے ہیں۔ مثلاً "وہ آئے گا" کی تعقید "گا وہ آئے" نہیں ہو سکتی، کیوں کہ لفظ "گا" اس فقرے میں "آئے" کا جزو لازم ہے یا "وہ کہہ رہے تھے" کی تعقید "تھے رہے وہ کہہ" ہندی میں تو رائج ہے لیکن اردو کی نفاست اسے مذموم ٹھہرائے گی۔ یہی حالت "رہے تھے وہ کہہ" کی ہے یعنی تمام تعقیدیں جن میں مرکب افعال کے ٹکڑے الٹ پلٹ ہو جائیں نامناسب ہیں۔

کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ تعقید بذات خود غلط نہیں ہوتی لیکن الفاظ ایسے ہوتے ہیں کہ مفہوم مضحک ہو جاتا ہے۔ اس کی بہترین (یا بدترین) مثال غالب کا مصرع ہے ع

ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

اس طرح کی تعقید بذات خود کوئی عیب نہیں رکھتی۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع یوں کر دیجیے تو ناگواری نہیں محسوس ہوئی ع

دھڑکے ہے خود بخود مرا اندر کفن کے دل

اصل مصرع میں "مرے" اور "اندر" کے اتصال اور "پاؤں" کی واحد جمع شکل ایک ہونے کی وجہ سے مضحک صورت حال پیدا ہو گئی ہے۔ گویا کفن کے پاؤں مرے اندر خود بخود ہلتے ہیں! "مرے" کو "مرا" کر دینے اور "پاؤں" کے ذو حیثیت اسم کی جگہ صاف واحد اسم "دل" رکھ دینے سے مضحک کیفیت رفع ہو گئی۔

تعقید سے خوف کھانا اور یہ سمجھنا کہ اگر اسے عیب قرار دیا گیا تو اشعار میں طرح طرح

کی ٹیڑھی میڑھی عبارتیں دکھائی دیں گی، دانشمندی کے خلاف ہے۔ ارسطو اکثر معاملوں میں خیر الامور اوسطہا کا قائل ہے لیکن تعقید کے بارے میں بڑے صفائی سے کہتا ہے:-

ایرف ریڈیز نے یہ کہہ کر المیہ نگاروں کا مذاق اڑایا ہے کہ وہ ایسے الفاظ لکھ جاتے ہیں جنھیں کوئی بھی روزمرہ گفتگو میں استعمال کرنا پسند نہ کرے گا، یعنی "وہ دور گھروں سے" بجائے "گھروں سے دور" اور "وہ بارے میں اکلز کے" بجائے "اکلز کے بارے میں" وغیرہ۔ لیکن ایرف ریڈیز اس بات کو نظر انداز کر گیا کہ اسلوب کو امتیاز انھیں الفاظ کی بنا پر حاصل ہوتا ہے جو روز مرہ میں استعمال نہیں ہوتے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب کو نثر کے قریب رکھنا کوئی خاص حسن نہیں ہے لیکن زبان کے داخلی تقاضے خود ہی بھونڈی، نامناسب اور غلط تعقیدوں (جن کی مثال اوپر گذر چکی) کی تعداد کو کم سے کم رکھیں گے۔ حسرت موہانی تعقید سے اس قدر نفور ہیں کہ جہاں وہ خود اقرار کرتے ہیں کہ اس کی وجہ سے ایک عمدہ صورت حال پیدا ہو گئی ہے، وہاں بھی تعقید کو عیب ہی لکھتے ہیں۔ چنانچہ وہ میر حسن کا مندرجۂ ذیل شعر، جس میں جملۂ معترضہ کے ذریعہ نہایت عمدہ تعقید عمل میں آئی ہے، نقل کرتے ہیں ؎

منصور تجھے عشق کا ٹک مانیو احساں
پستی سے بلندی کے تئیں دار تک کھینچا

اور لکھتے ہیں۔ "پہلے مصرعے میں یہ جملہ "عشق کا ٹک مانیو احساں" بریکٹ

کے اندر ہونا چاہیے اس طرح سے منصور تجھے (عشق کا ڈنک مانیو احساں) سے پستی سے بلندی کے نئیں دار نے کھینچا۔ اس جملے کے درمیان میں آجانے سے شعر میں عیب تعقید ضرور پیدا ہو گیا ہے۔ مگر تحریر کے اس انگریزی اسلوب کا میر حسن کے قدیم کلام میں پایا جانا دلچسپی سے خالی نہیں، مجھے اس مربیانہ انداز سے بڑی وحشت ہوتی ہے۔ اور پھر جملۂ معترضہ ہمارے صرف و نحو کا بھی ایک مانا ہوا حصہ ہے، اس کی دریافت و استعمال کا اعزاز محض انگریزی کو کیوں دیا جائے؟ ہماری شاعری میں اس کی مثالیں اگر عام نہیں تو شاذ بھی نہیں۔

مومن : ترے دل تفتہ کی تربت پہ (عدو جھوٹا ہی)
گل نہ ہوں گے شرر آتش سوزاں ہوں گے

غالب : لیتا (نہ اگر دل تمھیں دیتا) کوئی دم چین
کرتا (جو نہ مرتا) کوئی دن آہ و فغاں اور

سودا : اے ساکنانِ کنج قفس صبح کو صبا
سنتی ہی جائے گی سوئے گلزار) کچھ کہو

مومن : محفل میں تم اغیار کو دز دیدہ نظر سے
(منظور ہے پنہاں نہ رہے راز تو) دیکھو

یہ صحیح ہے کہ تعقید کی یہ شکل ان شعرا کے یہاں زیادہ نظر آتی ہے جو فارسی اسلوب کے دل دادہ ہیں۔

(۵) **حذف حروف مثل کو، سے وغیرہ** "کو" بحیثیت حرف زائد یا مفعول لہٗ اردو میں بہت عام ہے۔ (میں صبح کو آؤں گا وہ پڑھنے کو اٹھا، کاغذ کو گندہ مت کرو وغیرہ) اس طرح کے استعمال میں اسم اور فعل کے بعد کو کی حیثیت ہمیشہ ناگزیر نہیں ہوتی۔ متذکرہ بالا مثالوں میں اگر کو نہ ہوتا تو بھی جملہ درست تھا

حسرت موہانی کا نکتہ بہت لطیف ہے کہ اسمائے عام کے ساتھ علامت مفعول (کو) لانے کی ضرورت نہیں ہوتی لیکن اسمائے خاص کے ساتھ اس کا استعمال لازمی ہے۔ لہٰذا جہاں جہاں اسمائے خاص کے بعد مفعول لہٗ (یعنی کو) محذوف پایا جائے اسے شعر کا عیب سمجھنا ٹھیک ہے۔ دوسری صورتوں میں اس کا حذف ہونا اسی وقت معیوب ہے جب جملہ یا مصرع اسم مفعول پر ختم ہو۔ مثلاً حسرت موہانی کے نقل کردہ حسرت لکھنوی کے اس شعر میں ؎

نہ تیغ یار سے گردن پھراؤں میں ہرگز
کہ عین لطف سمجھتا ہوں میں جفائے حبیب

"جفائے حبیب" مفعول ہے اور مصرع اس پر ختم ہونے کی وجہ سے علامت مفعول کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی دھوکا ہو سکتا ہے کہ جفائے حبیب منادیٰ ہے، اسم مفعول نہیں۔ حسرت موہانی کا اعتراض بالکل صحیح ہے۔ لیکن ولی کے اس لاجواب مطلع میں ؎

خوبیٔ اعجاز حسن یار اگر انشا کروں
بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں

صفحۂ کاغذ کے بعد "کو" کا حذف بالکل مناسب ہے۔ مگر حسرت موہانی اس پر معترض ہیں لیکن تعجب ہے کہ مصرع اولیٰ میں بھی بالکل یہی صورت حال ہے کہ "اعجاز حسن یار" کے بعد "کو" محذوف ہے لیکن اس پر ان کی نگاہ نہیں جاتی اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کا اعتراض غیر فطری ہے اور ان کا یہ ارشاد کہ اس عیب کو ضرورت شعر کی بنا پر جائز سمجھنے والے قادر الکلامی کا دعویٰ کسی طرح نہیں کر سکتے، انتہائی بے التفاتی پر مبنی ہے۔ بلکہ بعض اوقات "کو" کا حذف ممد فصاحت ہوتا ہے۔ چنانچہ میر کلّوعرشؔ کے مندرجۂ ذیل شعر پر حسرت اعتراض کرتے ہیں

حالانکہ اس میں "کو" کا نہ ہونا بھلا معلوم ہوتا ہے ؎

اس نے پیامبر کو پیمبر بنا دیا

خط وحی، جبریل کبوتر بنا دیا

حسرت نے مصرع ثانی کی نثر صحیح نہیں کی ہے۔ صحیح نثر یوں ہوگی "خط کو وحی اور کبوتر کو جبریل بنا دیا۔" حسرت نے "جبریل کو کبوتر بنا دیا" لکھا ہے۔ بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ جہاں مفعول لہٗ کا لانا لازم ہو، وہاں اس کا حذف ٹھیک نہیں دیگر حالات میں کوئی مضائقہ کم سے کم مجھے اس کے احذاف میں نظر نہیں آتا۔

"ہے"، "تو" وغیرہ کا حذف حسرت کی نگاہ میں معیوب ہے، لیکن وہ نہ اس کی وجہ بیان کرتے ہیں نہ اصول بتاتے ہیں۔ غالب کے شعر میں "ہے" کا حذف ان کے خیال میں "بلاتنبیہ معیوب ہے۔" ؎

چشم ما روشن کہ اس بے درد کا دل شاد ہے

دیدۂ پرخوں ہمارا ساغر سرشار دوست

حالانکہ جب پہلے مصرع میں "ہے" موجود ہے تو دوسرے مصرع میں اس کی تکرار معیوب ٹھہرتی ہے نہ کہ حذف۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پہلے مصرع کا ہے دوسرے مصرع میں کام نہیں دے رہا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب بھی حسرت کے اعتراض کو غلط بتلاتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ دوسرا مصرع دراصل سخت تحیر کا اظہار کرتا ہے، چنانچہ وہ اس مصرع کو حیرت کے لہجے میں پڑھتے تھے:

دیدۂ پرخوں ہمارا ساغر سرشار دوست!!

عام طور پر "ہے" کا حذف کلام میں برجستگی پیدا کرتا ہے۔ مصحفی کا شعر انھوں نے عیب کی مثال میں نقل کیا ہے، حالانکہ دوسرے مصرعے میں "ہے" کا نہ ہونا مصرعے کی بندش چست کرتا ہے ؎

اتنا کہ اذنِ شورش و فریاد دیجئے
مجھ کو سوال کی نہ ضرورت جواب کی

شعر کا سقم دراصل یہ ہے کہ نون نافیہ غلط جگہ اور خلاف محاورہ پڑ گیا ہے۔ محاورے میں یوں بولتے ہیں، مجھ کو سوال کی ضرورت نہ جواب کی۔ یہ سقم اپنی جگہ پر لیکن "ہے" کا حذف خلاف محاورہ نہیں۔ مولانا نے یہاں بھی اپنے ذہن میں ایک تعصب قائم کر لیا ہے اور اس کی روشنی میں ہر اس شعر کو عیب دار ٹھہراتے چلتے ہیں جس میں کو، ہے، تو وغیرہ محذوف ہو۔ اس تعصب کی زیادہ واضح مثال ان کے اس خیال کے اطلاق میں ملتی ہے کہ "اردو کے مصادر مرکب کی ترکیب اگر دو سے زیادہ لفظوں سے ہوتی ہو تو اس کے درمیان حرف "کا" کا آنا ضروری ہوتا ہے۔" یہ خیال اپنی جگہ پر بالکل درست ہے لیکن ان اشعار کو بھی با عیب قرار دینا جہاں حرف "کا" کا محل ہی نہیں، محض کٹھ ملائیت ہے۔ چنانچہ فانی کے شعر میں "کا" کی ضرورت ہی نہیں ؎

ہے شانِ عبودیت مصروفِ دعا ہونا
منظورِ مشیت تھا ہر نالہ رسا ہونا

یہاں ان کا خیال کہ "نالے کا رسا ہونا لکھنا چاہیئے تھا" ہٹ دھرمی پر مبنی ہے "نالہ رسا ہونا" کی وہی حیثیت ہے جو "تیر خطا ہونا" کی ہے۔ فرض کیجئے مصرع یوں ہوتا کہ ؎

منظورِ مشیت تھا ہر تیر خطا ہونا

تو مولانا کیا کرتے؟ "نالہ" جب املے کے ذریعہ "نالے" میں تبدیل ہو تب تو اس کے بعد "کا" ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی اصلی شکل میں "نالہ" اور "تیر" ایک ہی طرح کے اسم ہیں، ان کے بعد (موجودہ فقروں میں) "کا" بالکل غیر ضروری ہے۔ "وہ" کے حذف ہونے پر بھی مولانا کو اعتراض ہے، حالانکہ جب فارسی میں

یہ عام ہے اور مولانا اکثر جگہ (غلط یا صحیح) فارسی قاعدے قانون اردو کے کندھے پر لاد دیتے ہیں لیکن یہاں سکوت کا محل تھا ۔

غالب: گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو — شکوۂ جور سے سرگرم جفا ہوتا ہے

اور مولانا مصر ہیں کہ "وہ" کا حذف مصرعتین کا سقم ہے۔ اچھا "وہ" باندھ کر دیکھئے ۔ "وہ سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو" "شکوۂ جور سے وہ گرم دفا ہوتا ہے"۔ صاف نظر آتا ہے کہ "وہ" قطعاً غیر ضروری اور تکرار "وہ" کا عیب اس پر مستزاد ہے۔ اگر کہا جائے کہ ایک ہی "وہ" کافی ہے تو سوال اٹھے گا کہ اسے پہلے مصرعے سے حذف کریں کہ دوسرے سے نکالیں؟ خیر پہلے مصرع میں "گو" کی جگہ "وہ" رکھ کر بے وجہ معنی میں خلل کیوں ڈالئے، دوسرے ہی میں قائم رہنے دیجئے ۔

گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو
شکوۂ جور سے وہ گرم جفا ہوتا ہے

فوراً محسوس ہوتا ہے کہ "سرگرم دفا" میں جو شدت ہے وہ "گرم دفا" میں باقی نہیں رہی۔ معلوم ہوا کہ مصرعتین میں "وہ" کا حذف احسن اور مرغوب ہے نہ کہ معیوب اور مکروہ۔ اصولی بات یہ ہے کہ ان تمام الفاظ کو، جن کے بغیر کام چل سکے اور قواعد جن کی موجودگی پر اصرار نہ کرتی ہو، حذف کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ مثلاً قواعد "دیکھ کر رہ گئے، نثار کر پھینک دیا" جیسے فقروں میں "کر" اور "کے" پر اصرار کرتی ہے۔ (دیکھ کر رہ گئے، نثار کر کے پھینک دیا۔) لہٰذا ان اشعار پر، جن میں اس قسم کے حرف کا حذف ملتا ہے، مولانا کا اعتراض ایک حد تک بجا ہے۔ میں نے ایک حد تک اس لئے کہا کہ میر حسن کے اس شعر میں "کر" کا حذف بالکل درست ہے ۔

نہ سدھ بدھ کی لی اور نہ سنگل کی لی
نکل شہر سے راہ جنگل کی لی

۴،۴،۶ **حرفوں کا دب کر نکلنا۔** آوازوں کی تخفیف یا سقوط (مولانا نے دبکر نکلنے

کا طویل فقرہ استعمال کیا ہے جو خاصا بھونڈا ہے)، پر مفصل بحث میں کر چکا ہوں۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں۔ یہ بات ضرور قابل ذکر ہے کہ میں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اسماء یا حروف کی تخفیف افعال کے حروف کی تخفیف سے زیادہ ناگوار ہے۔ لیکن مولانا کا خیال اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ مولانا کے جہاں جی میں آتی ہے وہاں وہ رواج عام کو سند مان لیتے ہیں اور جہاں جی چاہتا ہے اسے رد کر دیتے ہیں۔ چنانچہ ہائے مختفی کی تطویل کے رواج کو وہ عام کہتے ہیں، لیکن اسے عیب سمجھتے ہیں۔ وہ بزور کہتے ہیں کہ یہ "یقیناً ناجائز ہے" اور اردو شاعروں میں کم ایسے ہیں جو اس بات کا لحاظ رکھتے ہوں اور ان سے اس غلطی کا ارتکاب نہ ہوتا ہو۔" گویا رواج عام کے باوجود ہائے مختفی کی تطویل غلط ہے۔ اس کے برخلاف بعض اسما و ضمائر مثلاً مری، تری، مجھے اسے، میں یائے تحتانی کی تخفیف کا جواز وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ "ان میں ی کا دبنا عام طور پر جائز ہے اور معیوب نہیں سمجھا جاتا۔" یہ بھی مولانا کی غیر منطقی اور غیر تجزیاتی فکر کی ایک مثال ہے۔

۹۱، ۱۰۱، نقص روانی قسم اول و دوم | نقص روانی قسم اول و دوم کا عنوان قائم کر کے مولانا اور باتوں کے علاوہ لفظ "اور" کے استعمال پر اعتراض کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ "اور" کسی شعر میں آئے اور اس میں خرابی نہ پیدا ہو۔"

پہلی مشکل تو یہ ہے کہ وہ "روانی" کی تعریف نہیں متعین کرتے، الا یہ کہ جب شعر روانی سے ادا نہ ہو تو اسے نقص روانی کہیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ نقص بڑی حد تک موضوعی ہے۔ اگرچہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض شعروں کو پڑھنے میں مشکل ہوتی ہے، لیکن کسی کو کسی شعر کی خواندگی مشکل معلوم ہوگی، کسی کو کسی اور شعر کی۔ اس باب میں کوئی اصول نہیں مقرر کیا جا سکتا اور جب اصول متعین نہیں ہو سکتا تو اسے شعر سے زیادہ اس کے پڑھنے والے کا عیب کہیں گے۔ دوسری مصیبت یہ ہے کہ لفظ "اور"، جو

زبان کے اہم ترین الفاظ میں ہے، بے چارہ بے گناہ پکڑ لیا گیا۔ جن الفاظ کے لئے بغیر چارہ نہ ہو۔ (مولانا اپنی نثر میں "اور" کا استعمال حد اعتدال سے زیادہ ہی کرتے ہیں) ان پر سستی اور عدم روانی پیدا کرنے کا الزام دھرنا صریح ظلم ہے۔ کل مولانا کی دیکھا دیکھی کوئی کہے گا کہ صاحب چونکہ ق، غ، ش وغیرہ کو ادا کرنے میں مشکل ہوتی ہے۔ اس لئے ان کو شعر میں لانا عیب ہے تو ہم اس کا کیا کرلیں گے۔ "اور" کا معاملہ یہ ہے کہ اس کو بروزن فعل بھی نظم کرتے ہیں اور بروزن فع بھی۔ جہاں بیک نظر یہ طے کرنا مشکل کہ "اور" بروزن فعل ہے کہ بروزن فع، وہاں شعر پڑھتے میں تھوڑی سی جھجک ضرور ہوگی، لیکن یہ آپ کی زبان کا خاصہ ہے، اسے خوشی خوشی نہ سہی، لیکن کھلے دل سے قبول کرنا چاہیئے۔ لفظ "اور" اگر مصرع کے آخر میں یا شروع میں آئے تو کوئی مشکل نہیں ہوتی، یا اگر وسط مصرع میں بھی ہو، لیکن ایسے مصرعوں میں وقفہ لازم ہو اور یہ لفظ وقفے کے فوراً پہلے یا بعد آئے تو کوئی مشکل نہیں ہوتی ؎

(۱) اور یا ذرا سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

(۲) ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور

(۳) ذکر اس پری وش کا / اور پھر بیاں اپنا

یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ صدر، وابتدا اور عروض وضرب میں "اور" بروزن فع بہت کم استعمال ہوتا ہے، لیکن جب بھی استعمال ہوتا ہے، اس کا وزن بالکل واضح ہوتا ہے۔ لہٰذا یہاں کبھی اشتباہ نہیں ہوتا۔ تیسری مثال اس صورت حال کی ہے جب "اور" ایسے مصرع میں ہے جس میں وقفہ لازم ہے اور یہ لفظ وقفہ کے فوراً بعد وارد ہوا ہے۔ مولانا نے اس کو بھی نقص روانی کی مثال قرار دے کر دھاندلی کی ہے، کیوں کہ یہاں بھی کسی قسم کے اشتباہ کا امکان نہیں، لفظ صاف اور آسانی سے پڑھا جاسکتا ہے۔ یہ تو "اور" کا حال ہوا نقص روانی کی تیسری صورت کے ضمن میں میر

کے اس پہ مثال شعر پر مولانا کی مشق ستم دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے ؎

صد شکر کہ داغ دل افسردہ ہوا ورنہ
یہ شعلہ بھڑکتا تو گھر بار جلا جاتا

یہ شعر میر کا ہے لیکن اسے سہواً امیر سوز سے منسوب کر کے اور ورنہ کی جگہ اپنا لکھ کر مولانا مزید لکھتے ہیں: "یہاں پہلے مصرع میں داغ اور دل اور دوسرے مصرع میں بھڑکتا اور تو کو ساتھ لا کر پڑھنے میں روانی باقی نہیں رہی۔ یہ بجائے خود ایک عیب تھا اس پر طرہ یہ ہوا کہ دونوں مصرع ٹکڑے ٹکڑے ہیں اور دونوں میں پہلے ٹکڑے کا مضمون ناقص رہ گیا ہے، دوسرے ٹکڑے کو ملائے بغیر پورا نہیں ہوتا۔" مصرع کا دو ٹکڑے ہونا اور ہر ٹکڑے میں مضمون ناتمام رہ جانا بعض صورتوں میں عیب ہو سکتا ہے۔ اس کی تفصیل شکست ناروا کے بیان میں آ چکی ہے۔ موجودہ شعر میں شکست ناروا کا عیب موجود نہیں اور "داغ دل" یا "بھڑکتا تو" میں اس قسم کا نقص روانی بھی نہیں جس کی تعریف حسرت موہانی نے یہ لکھی ہے کہ "الفاظ یکے بعد دیگرے ایسے جمع ہو جائیں کہ ان کا زبان سے روانی کے ساتھ نکلنا ممکن نہ ہو۔" میں اوپر لکھ چکا ہوں کہ نقص روانی کی یہ تعریف موضوعی ہے۔ جیسی بھی سہی، میر کے شعر پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا کیونکہ اس میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس کے بارے میں مشکل التلفظ ہونے کا گمان ممکن ہو۔

ضعف خاتمہ یا نقص روانی قسم دوم کے تحت مولانا نے کئی مثالیں درج کی ہیں جن میں یہ کمزوری نظر آتی ہے۔ ضعف خاتمہ کی دریافت یقیناً ایک کارنامہ ہے، کیونکہ اس کا ذکر معائب سخن پہلے کسی کتاب میں نہیں ملتا۔ یہ ممکن ہے کہ بعض اساتذہ کو اس کا دھندلا سا احساس رہا ہو، لیکن اسے باقاعدہ نام دے کر بیان کرنے کا امتیاز حسرت موہانی ہی کو حاصل ہوا۔ لیکن یہاں بھی مشکل یہی ہے کہ مولانا نے اس عیب کی تعریف

نہایت ناقص لکھی ہے اور نہ اس کے حدوث کی وجہ بیان کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ " روانی کا یہ نقص جب کسی مصرعے کے آخر میں واقع ہوتا ہے تو مزید ناگواری موجب ہو جاتا ہے اور ضعف خاتمہ کے نام سے موسوم ہوتا ہے۔" یہ تعریف اس لئے صحیح نہیں ہے کہ نقص روانی قسم اول کے بیان میں حسرت کہہ چکے ہیں کہ یہ نقص تب پیدا ہوتا ہے جب شعر کے الفاظ مشکل التلفظ ہوں یا اس میں لفظ "اور" پایا جائے یا مصرع ٹکڑے ٹکڑے ہوں اور ہر ٹکڑا نامکمل ہو۔ جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں، نقص روانی کی یہ تعریف بہ وجوہ ناقص ہے، لیکن جیسی لکھی ہے اب اسی کی روشنی میں حسرت موہانی کو ضعف خاتمہ کا محاکمہ کرنا چاہئے تھا۔ ظاہر ہے کہ متذکرہ بالا تینوں صورت حالات میں سے تیسری حالت مصرعے کے آخر میں واقع نہیں ہو سکتی۔ اگر "اور" مصرعے کے آخر میں واقع ہوگا تو روانی میں کوئی نقص نہ آئے گا لہٰذا ضعف خاتمہ بھی نہ پیدا ہونا چاہیئے مصرعے کے آخر سے مراد عروض و ضرب اور زیادہ سے زیادہ ایک حشو ہو سکتا ہے۔ اگر مصرعے میں وقفہ لازم ہے تو ایک حشو مع عروض یا ضرب میں بات مکمل ہو جاتی ہے۔ اگر وقفہ لازم نہیں تو ایک حشو مع عروض یا ضرب میں بات اکثر مکمل نہ ہوگی اور محض عروض یا ضرب میں تو شاذ ہی مکمل ہوگی۔ یہ ہرگز عیب نہیں۔ اس طرح نقص روانی کی دوسری یا تیسری شکلوں کا اطلاق (عام اس سے کہ وہ نقص ہیں کہ نہیں) ضعف خاتمہ پر نہیں ہو سکتا۔ اب رہی پہلی شکل، کہ الفاظ ایسے ہوں جن کا تلفظ مشکل ہو، تو خود مولانا نے جتنی مثالیں پیش کی ہیں ان میں سے کسی میں بھی کوئی ایسا لفظ نہیں جس کی ادائیگی مشکل ہو۔ یہ صحیح ہے کہ ان تمام مثالوں میں عیب موجود ہے کہ مصرع ختم ہونے پر بھی ایک رکاوٹ یا تشنگی کا احساس ہوتا ہے لہٰذا عیب تو صحیح دریافت ہوا لیکن اس کی تعریف غلط ہوئی ہے۔ ضعف خاتمہ کی صحیح تعریف یہ ہے کہ مصرع ختم ہونے کے باوجود آہنگ پورا نہ ہو بلکہ رکاوٹ، تشنگی یا جھٹکے کا احساس ہو۔ یہ دراصل نقص روانی نہیں بلکہ نقص آہنگ ہے۔ اس مشہور شعر کے مصرع

اولیٰ ایں صنعف خاتمہ ہے سہ

ناسخ: زندگی زندہ دلی کا ہے نام

مردہ دل خاک جیا کرتے ہیں

مصرع بالکل درست ہے، لیکن خط کشیدہ الفاظ کی نشست کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ پڑھنے میں جھٹکا سا لگتا ہے اور آہنگ ناقص ہو جاتا ہے مصرع یوں کر دیجئے تو فرق واضح ہو جائے گا ع

زندگی زندہ دلی ہے یارو

حسرت موہانی کی نقل کردہ بعض مثالیں حسب ذیل ہیں:

(۱) کون سا دل وہ ہے کہ جس میں آہ

(۲) شیشہ خالی نہیں ہوتا ہی نہ تھمتے ہیں اشک

(۳) چاندنی مار گئی اس دل زخمی کو رات

(۴) آج عاشق کو ترے قبر میں رکھتے ہیں لوگ

(۵) نالہ جاتا تھا پرے عرش سے میرا اور اب

(۶) اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا

(۷) دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف

(۸) ازل میں خلق ہوئی تھی جو بجلیوں کی روح

(۹) میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ یہ کیا بات

خط کشیدہ الفاظ میں وہی بات ہے جو "زندہ دلی کا ہے نام" میں تھی۔ مولانا نے ایک دو جگہ اصلاحیں تجویز کی ہیں جن سے یہ خرابی رفع ہو گئی ہے۔

مصرع: دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف

اصلاح: دل لگانے کے ہیں اسی سے مزے

مصرع: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ ہے کیا یہ بات

اصلاح: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ یہ بات ہے کیا

اس میں کوئی شک نہیں کہ اصلاح شدہ صورتوں میں مذکورہ عیب باقی نہیں۔ لیکن عیب کی وجہ نہ بیان کرنے کے باعث مسئلہ حل نہیں ہوتا حضرت موہانی مرض دریافت کرنے اور کہیں کہیں علاج تجویز کرنے میں ماہر ہیں، لیکن یا تو وجہ دریافت کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے یا صلاحیت نہیں رکھتے، حالانکہ وجہ کی چھان بین کئے بغیر طالب علم کی رہنمائی نہیں ہو سکتی۔

مذکورہ بالا تمام مثالوں میں (مولانا نے اس سے زیادہ مثالیں نقل کی ہیں ان میں سے اکثر کی بھی یہی کیفیت ہے) مشترک خصوصیات مندرجۂ ذیل ہیں: (۱) تمام مصرعے ایسی بحروں میں ہیں جن میں مصرع دو سے زیادہ سبب خفیف یا دو سبب خفیف اور ایک وتد مجموع پر ختم ہوتا ہے۔ جو مختلف بحریں استعمال میں آئی ہیں ان کے موازین حسب ذیل ہیں:

(۱) فاعلاتن مفاعلن فعلن (۱،۷)

(۲) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۲،۳،۴،۵،۶،۹)

(۳) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۸)

(۲) ہر مثال مصرع اولیٰ کی ہے، مصرع ثانی میں یہ عیب کہیں نظر نہیں آیا۔ ان مشترک خصوصیات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ وہ بحریں جن کے موازین دو سے زیادہ سبب خفیف اور ایک وتد مجموع پر ختم ہوتے ہیں (یعنی جن کے آخر میں کم سے کم تین طویل آوازیں ہیں) ضعف خاتمہ کے امکانات زیادہ رکھتی ہیں اور یہ عیب اگر ہمیشہ نہیں تو اکثر مصرع اولیٰ میں وارد ہوتا ہے۔

مولانا کی بیان کردہ جو مثالیں مندرجۂ بالا اوزان میں نہیں ہیں، حسب ذیل ہیں:

میرے خیال سے ان میں ضعف خاتمہ نہیں ہے۔

(۱) لگ گئی چپ سی جو مجھ کو سبب اسکا نہیں اور (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن تحریک علین)

(۲) عظمت کعبہ مسلم ہو مگر ہے کدے میں (ایضاً)

(۳) ہوئی پیمائش راہ محبت لعبد میر حبیب (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

(۴) مانا کہ بہت کچھ ہے گرمی حسن شمع (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن)

(۵) سب ہو گئے اٹھ اٹھ کر اک یار نثار شمع (ایضاً)

میں سمجھتا ہوں کہ اس مصرعوں کا تقابل اوپر نقل کئے ہوئے نو مصرعوں سے کئے بغیر ہی یہ بات واضح ہے کہ موجودہ مثالوں میں آہنگ کے لٹکنے یا جھٹکنے کی کیفیت بالکل نہیں ہے لیکن یہاں بھی آخری دو مصرعے دو سبب خفیف اور ایک وتد مجموع (مفاعیلن) پر ختم ہوتے ہیں، لہذا یہ بات ظاہر ہے کہ اس طرح کے تمام موازین پر ختم ہونے والے تمام مصرعوں میں یہ عیب لازمی نہیں ہے، لیکن چونکہ یہ عیب اور طرح کے موازین پر تمام ہونیوالے مصاریع میں وارد ہی نہیں ہوتا اس لئے کہنا پڑے گا کہ ضعف خاتمہ بھی وارد ہوتا ہے ایسے ہی موازین پر تمام ہونیوالے مصاریع میں وارد ہوتا ہے۔ مگر چونکہ یہ بھی صحیح ہے کہ ایسے تمام مصرعوں میں یہ عیب نہیں ہے لہذا اس وجہ اشتراک کو اور تنگ کرنا ہوگا یعنی یہ دیکھنا ہوگا کہ ان مخصوص طرح کے موازین کے علاوہ ایسے مصاریع کیا خصوصیت مشترک رکھتے ہیں۔ اس کی چھان بین کے لئے میں تین مصرعے اٹھاتا ہوں جن کی اصلاحی شکل میں یہ کمزوری باقی نہیں۔

مصرع: زندگی زندہ دلی کا ہے نام

اصلاح: زندگی زندہ دلی ہے یارو

مصرع: دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف

اصلاح: دل لگانے کے ہیں اسی سے مزے

مصرع: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ ہو گیا یہ بات

اصلاح: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ یہ بات ہو گیا

تینوں مصرعوں میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کے آخر میں ایک بار یا دو بار یائے مجہول کی طویل آواز یائے معروف کی طویل آواز اور طویل الف کے آواز سے متصل یا تقریباً متصل واقع ہوئی ہے۔ (لی معروف، کا طویل الف، ہے مجہول، تمام طویل الف؛ سی معروف، سے مجہول، ہے مجہول، کیا طویل الف، یہ مجہول، بات طویل الف۔)
دوسرے مصرعے کی اصلاح شدہ صورتوں میں "سے" کی طویل مجہول کو مختصر کر دیا گیا ہے تیسرے مصرعے کی اصلاح شدہ صورت میں "یہ بات" کو بیچ میں کر دیا گیا ہے اور "ہے" کی طویل مجہول کو مختصر کر کے جہاں دو طویل آوازیں (یہ + بات) تھیں، وہاں دو مختصر اور ایک طویل (ت + ہے + کیا) رکھ دی گئی ہے۔ پہلے مصرع کی اصلاح شدہ صورت میں ایک طویل الف کم کر دیا گیا ہے اور "لی" کی طویل یائے معروف کے بعد طویل الف والے "کا" کی جگہ طویل مجہول والا "سے" رکھ دیا گیا ہے۔ اس تجربے کی روشنی میں حسب ذیل نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔

(۱) اگر بہت سی طویل آوازیں مصرعے کے آخر میں آ جائیں تو ضعف خاتمہ پیدا ہو سکتا ہے۔ داغ کے مصرعے میں ایک طویل آواز کی جگہ دو مختصر آوازوں نے ضعف کا اثر بڑی حد تک زائل کر دیا۔

(۲) کئی یائے مجہول طویل اگر ایک ساتھ مصرعے کے آخر میں آ جائیں تو نقص آہنگ پیدا ہو سکتا ہے۔

(۳) یہ نقص اس وقت زیادہ واضح ہو جاتا ہے جب ایک سے زیادہ طویل الف طویل یائے مجہول اور معروف کے ساتھ وارد ہو جائیں۔ مزاج کے اعتبار سے یائے معروف اور طویل الف ایک دوسرے کی ضد ہیں واؤ مجہول و معروف بھی طویل الف سے بہت مختلف مزاج رکھتے ہیں اگر کئی یائے مجہول طویل کسی واؤ مجہول طویل کے ساتھ ہیں اور ان کے ساتھ ہیں اور ان کے ساتھ طویل الف بھی ہو تو یہ اختلاف زیادہ نمایاں ہو کر ضعف خاتمہ کی صورت میں نمودار ہو سکتا ہے غالب کے دونوں مصرعے

(پہلی فہرست میں پانچ اور چھ اس کی اچھی مثال ہیں۔

(۲۱) نقص آہنگ یا ضعف خاتمہ مطلع یا مصرع ثانی میں بہت شاذ ہے کیونکہ ردیف اور قافیہ آہنگ کے اعتبار سے عام طور پر متجانس ہوتے ہیں اور اس عیب کو واقع نہیں ہونے دیتے اگر شعر غیر مردف ہو تو بھی قافیہ آہنگ کو سنبھال لیتا ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ ضعف خاتمہ کے عیب کی حیثیت ایک حد تک موضوعی اور سامعہ کے حساس ہونے پر منحصر ہے، لیکن اس کے وجود میں کوئی شبہ نہیں کیونکہ حسرت موہانی کے علاوہ بھی لوگوں نے اسے محسوس کیا ہے۔ چنانچہ سیماب اکبر آبادی کی کتاب دستورالاصلاح میں غالب کی ایک اصلاح درج ہے:۔

مصرع: دل مرا بھی کرے ملہم کا کام

اصلاح: دل مرا بھی کرے الہام کا کام

سیماب نے اس اصلاح کی توجیہ یہ کی ہے کہ مصرعے میں ایک طرح کا خلا تھا جو اصلاح کے بعد پر ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ یہ خلا یا نقص ضعف خاتمہ کی بنا پر پیدا ہوا تھا۔

تشدید یائے معروف بحالت اضافت

حالت اضافت میں یائے معروف کی تشدید کے بارے میں حسرت موہانی نے حسب معمول لکھا ہے کہ یہ "مسلمہ طور پر معیوب سمجھی جاتی ہے۔ مگر ہر عہد کی شاعری میں اس کی مثالیں پائی جاتی ہیں"، اگر ہر عہد کی شاعری میں اس کی مثالیں موجود ہیں تو اس کا مسلمہ طور پر معیوب سمجھا جانا معلوم۔ قاضی عبدالودود نے کئی مثالیں درج کر کے دکھایا ہے کہ یہ چلن ایرانی شعرا کے یہاں بھی ہے اس لئے اسے مسلمہ طور پر معیوب نہیں کہہ سکتے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ جھگڑا کم سے کم انشا، اور مصحفی کے وقت میں طے ہو گیا تھا یا ہو جانا چاہیئے تھا۔ آزاد نے آب حیات میں لکھا ہے کہ انشا نے مصحفی کے اس شعر میں "ماہی سقنقور"، کی ماہی کے مشدد ہونے پر اعتراض کیا ہے

مچھلی نہیں ساعد میں ترے بلکہ نہاں ہے
وہ ہاتھ میں ماہیٔ سقنقور کی گردن

تو مصحفی نے سند میں فی البدیہہ یہ شعر پڑھا

ماہیم و فقیری و سیہ روئی کونین
رخسار سفید امرا را نہ شناسیم

ویسے میرا خیال یہ بھی ہے کہ اس طرح کے تمام استعمالات میں یائے تحتانی مشدد نہیں ہے بلکہ تحتانی کو پورا یا آدھا ادا کرکے اس پر کسرہ یا واؤ عطف لگا دیا گیا ہے۔ یعنی مندرجہ بالا شعر میں اگر فقیری کو مشدد مانا جائے تو اس کو پڑھنا پڑیگا "فقیریو" جب کہ صحیح تلفظ میں یائے تحتانی دوبار نہیں پڑھی جاتی۔ مولانا نے جتنی مثالیں لکھی ہیں انکی حیثیت "فقیریو" کی ہے یعنی ان سب میں یائے معروف پوری ادا ہوتی ہے اور اس کے بعد کسرہ یا واؤ عطف ہے حالانکہ ان کے اصول کے مطابق سیہ روئی کو بھی عیب ہونا چاہیے تھا۔ اگر وہ "سیہ روئی کونین" جیسے فقروں میں یائے معروف کو مشدد نہیں مانتے تو "فقیری و" کو مشدد ماننے کی کوئی وجہ نہیں کیونکہ دونوں صورتوں میں یائے تحتانی کے ساتھ کسرہ یا واؤ عطف ہے تشدید کا تلفظ نہیں۔ واؤ معروف اور مجہول کا قافیہ ہمارے زمانے میں ضرور

(۱۴) واو معروف و مجہول کا قافیہ

غلط سمجھا جانے لگا ہے لیکن متاخرین کے زمانے تک ایسا نہ سمجھتے ہوں گے کیونکہ اگر یہ صریحاً عیب سمجھا جاتا تو غالب اور مومن اپنی غزلوں میں ایسے قافیے نہ رکھتے۔ حسرت کا خیال بہر حال درست ہے کہ اس زمانے میں یہ معیوب ہے لیکن متاخرین کی حد تک اسے عیب نہ کہنا چاہیے۔ علاوہ بریں جب ایک طرف فارسی زبان کا اس قدر احترام ہے کہ فارسی مرکبات میں اعلان نون کو حرام قرار دیتے ہیں تو اسی طرح فارسی مرکبات میں یائے مجہول اور واؤ مجہول کو بھی نہ در آنے دینا چاہیے اور دلبر مغرور کا قافیہ سواد، گور (جیسا کہ اشرف کمنڈوی نے روا رکھا ہے) جائز بلکہ مستحسن سمجھنا چاہیے۔ لیکن مولانا کا جوش عقیدت و اعتراض اس قسم کی منطقی فکر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

۱۴۱۳ اعلان نون در ترکیب فارسی

مولانا فارسی مرکبات میں اعلان نون کو شاید اس لیے غلط قرار دیتے ہیں کہ فارسی میں نون غنہ نہیں ہے لیکن اس اصول کا اطلاق فارسی مرکبات میں واؤ اور یائے مجہول کے تلفظ پر نہیں کرتے اور کہتے ہیں کہ مرکب حالت میں بھی مجہول کا قافیہ معروف سے نہ کرنا چاہیئے۔ حالانکہ دونوں جگہ اصل معاملہ ایرانی تلفظ کا ہے۔ ایرانی (کم سے کم متاخرین سے لے کر عہد حاضر تک) مجہول آوازوں سے تقریباً نا آشنا ہیں۔ اعلان نون مع عطف و اضافت کو غلط قرار دینے کے لئے یہ دلیل غلط ہے کہ اہل ایران کے تلفظ میں نون کا اعلان مع عطف و اضافت نہیں ہوتا۔ یہ غلط فہمی خدا معلوم کس طرح عام ہو گئی کیونکہ فارسی میں نون غنہ کا کوئی خاص واضح تصور اور تلفظ نہیں ہے اور نہ وہاں نون غنہ اس طرح موجود ہے جس طرح ہمارے یہاں ہے۔ جن فارسی الفاظ کو ہم نون غنہ سے بولتے ہیں وہ ان کے یہاں نون غنہ کے ماقبل پر ضمہ یا کسرہ لگا کر خفیف سے نون معلن کے ساتھ بولے جاتے ہیں۔ متقدمین اردو کے یہاں اعلان نون مع عطف و اضافت تھا بھی اور نہیں بھی تھا۔ فارسی میں بہت سے عربی الفاظ بھی اس لہجے میں ادا ہوتے ہیں جس میں وہ الفاظ بولے جاتے ہیں جن میں ہمارے اعتبار سے نون غنہ ممکن ہے (میدان، انسان، یقین وغیرہ) عربی میں نون غنہ بالکل نہیں ہے۔ ممکن ہے ایرانیوں نے عربی تلفظ کے زیر اثر اپنے یہاں سے نون غنہ نکال دیا ہو۔ میں نہیں سمجھ پاتا کہ ہم لوگوں کو بھی اپنی زبان کے تلفظ میں آزادی کا مستحق کیوں نہ سمجھا جائے۔ اعلان نون مع عطف و اضافت کے بارے میں میری رائے متقدمین کے عمل کے عین مطابق ہے کہ یہ عیب نہیں، جہاں ضرورت سمجھیں وہاں کر لیا جائے۔ نہ اس کو قبول کرنے میں اصرار ہو نہ اس کو رد کرنے پر ضد۔ یہی مذہب معتدل ہے۔ مولانا کو بہر حال

فتوائے کفر جاری کرنے کا اس قدر شوق ہے کہ وہ اعلام اور عربی الفاظ میں بھی اخفائے نون نہ کرنے پر معترض ہیں۔ چنانچہ غالب کے دو مصرعوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "ترکیب فارسی کی موجودگی میں مندرجۂ بالا اشعار میں اعلان نون معیوب اور ناجائز ہے"

وہ مصرعے حسب ذیل ہیں۔

(۱) فرماں روائے کشور ہندوستان ہے

(۲) ناف زمین ہے نہ کہ ناف غزال ہے

حقیقت یہ ہے کہ "ہندوستان" علم ہے اور علم میں تصرف جائز نہیں "زمین" عربی ہے جس میں نون غنہ ہے ہی نہیں، اس لئے یہاں بھی اعلان نون درست ہے بے خود موہانی بھی جو غالب کے دفاع میں ہر وقت سینہ سپر رہتے تھے، ان نکات کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ شاہ باقر علی یا قرگیاوی نے، جو غالب کے بڑے مداح تھے مصرع ثانی کے بارے میں لکھا ہے کہ اصل مصرع یوں ہے ع

ناف زمیں ہے یہ نہ کہ ناف غزال ہے

انھوں نے توجیہہ یہ پیش کی ہے کہ "ناف زمین" میں اعلان نون تو ایک مبتدی بھی نہ کرتا، غالب جو منتہی تھے ایسی غلطی کیسے کر سکتے تھے۔ دراصل ایسی توجیہہ اور تفحص کی ضرورت نہ تھی، کیوں کہ جب اصل زبان میں اخفائے نون ہی نہیں تو اردو میں کیوں ہو؟ (یہ دلیل گویا مولویانہ استدلال ہے کیونکہ میرا اصل خیال تو یہی ہے کہ اردو میں آ کر سب لفظ اردو کے ہو گئے جس میں اعلان اور اخفا دونوں رائج ہیں، جہاں جیسی ضرورت ہو ویسا استعمال کر لیا جائے۔) بہرحال غالب کے زمانے تک اعلان نون مع عطف واضافت میں کوئی عیب نہ تھا۔ بیخود موہانی کی یہی رائے ہے۔ (شرح صفحہ ۲۰) وہ کہتے ہیں؟ اب فارسی اضافت کے ساتھ اعلان نون متروک ہے۔ مرزا کے زمانے تک

اساتذۂ دہلی اس کے پابند تھے اور ایسا کرنا تصرف قادرانہ کی شان رکھتا تھا۔"
حقیقت یہ ہے کہ اب بھی اسے عیب نہ سمجھنا چاہیئے۔

مولانا حسرت موہانی کا یہ خیال بھی محل نظر ہے کہ بے عطف و اضافت بعض فارسی الفاظ (مثلاً کمان، خون، جان وغیرہ) میں خفائے نون بھی ٹھیک نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے "معیوب ہونے میں شبہ نہیں۔" دلیل لانا ان کی عادت نہیں ہے، لہٰذا رد کیا ہو؟ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ فارسی میں ایسا اکثر دیکھا گیا ہے ؎

نظیری: پارہ پارہ جگر طور زغیرت خوں شد
کہ بجے بو دم دیجوں کوہ ثباتم دادند

انوری: درجہانی و از جہاں بیشی
ہم چوں معنی کہ در بیاں باشد

کمال اسمٰعیل: بر سخاوت دستش گہر چہ سنگ آرد
کہ زیر تیشۂ جودش ہزار کاں آمد

سعدی: توانگر خود آں لقمہ چوں می خورد
چو بیند کہ درویش خوں می خورد

سلمان ساوجی: بادِ سحر گہی بہ ہوائے تو جاں دہد
آب حیات را لب لعلت رواں دہد

سلمان ساوجی: یک روزہ صرف خرج دل و دست او بود
ہر در کہ بحر بخشد و ہر بہرہ کو کہ کاں دہد

نظم طباطبائی نے بھی اپنی شرح میں ع
بس کہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر
پر اعتراض کیا ہے کہ "خون" کے بجائے خوں بہ اخفائے نون غلط اور خلاف محاورہ ہے

یہ سب دعوے بے دلیل اور بے یادر ہوا ہیں۔ یہ خود موہانی نے صحیح لکھا ہے کہ "خون میں نون کو باعلان پڑھیں تو بھی فصیح اور بے اعلان پڑھیں تو بھی فصیح ہے۔ فارسی والے خون، جان، کان وغیرہ کو جس طرح بھی بولتے ہوں لیکن محولہ بالا اشعار میں وزن کے اعتبار سے نون کا اعلان ہرگز نہیں ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے۔ ان الفاظ کو ایران میں کچھ اس طرح بولتے ہیں کہ خن، جن، کن (بضم اول) سنائی دیتا ہے اب یہ آپ کی مرضی ہے کہ اسے نون غنہ کہیں یا نون معلن قرار دیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ فارسی میں نون غنہ اس طرح نہیں بولا جاتا جس طرح ہم آپ بولتے ہیں۔ اس لئے یہ بحث ہی فضول ہے کہ خون، جان وغیرہ میں سے عطف و اضافت بھی نون غنہ ہی رکھیئے کیونکہ فارسی میں ایسا ہوتا ہے۔ انگشت، جنگ، سنگ وغیرہ الفاظ کو فارسی میں ہماری طرح کے نون غنہ کے وجود کی دلیل نہیں ٹھہرایا جا سکتا کیوں ان سب الفاظ میں نون معلن ہے۔ نون غنہ کی تعریف یہ ہے کہ یہ تقطیع میں نہیں آتا۔ چنانچہ پرانے لوگ جب شعر کی تقطیع کرتے ہیں تو الفاظ کو نون غنہ کے بغیر لکھتے ہیں مثلاً

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں

کو تقطیع میں یوں لکھیں گے ؏

شہرو ملکو مے جو یہ میر کہاتا ہے ما

لہٰذا اگر انگشت" یا "سنگ" میں نون غنہ ہے تو ان کا وزن اگشت اور سگ کے برابر ہونا چاہیئے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ؏

غالب: خالی مجھے دکھلا کے بہ وقت سفر انگشت

میر: اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

کو ؏ خالی مجھے دکھلا کے بہ وقت سفر اگشت

اب سگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

نہیں پڑھ سکتے۔ اس کے برخلاف "یانگ" میں نون غنہ ہے۔ اس کا وزن وہی ہے جو "یاگ" کا ہے۔ اسی لئے ایرانی بانگ کا نون غنہ غائب کرکے اسے "بگ" (بضم اول) پڑھتے ہیں۔ سعدی ع

زاں پیش تر کہ بانگ برآید فلاں نہ ماند

کا وزن وہی ہے جو ع

زاں پیش تر کہ بنگ برآید فلاں نہ ماند

اور ع زاں پیش تر کہ باگ برآید فلاں نہ ماند

کا ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ فارسی میں نون غنہ کی نوعیت کچھ اور ہے۔ ہمارے یہاں نون غنہ ایک واضح آواز ہے، اس میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ لیکن اکثر الفاظ نون غنہ اور نون معلن دونوں طرح بولے جاتے ہیں۔ لہٰذا شاعری میں بھی جس طرح جی چاہے لکھیے، نہ اس پر اصرار کیجئے نہ اس پر ضد کیجئے۔

(۱۵) اضافت فارسی بالفاظ اردو

فارسی کے تقدس کا غلط لحاظ کرنے کا ایک نتیجہ یہ بھی ہے کہ مولانا اردو فارسی الفاظ میں کسرۂ اضافت کا رشتہ قائم کرنا بھی "سراسر معیوب اور ناجائز" قرار دیتے ہیں اور اس نکتے کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ جب کوئی لفظ اردو میں مستعمل ہو گیا ہے تو وہ بھی اردو ہو گیا، فارسی نہیں رہا۔ اس پر اردو کے قواعد کا اطلاق ہونا چاہیئے۔ اس موضوع پر مفصل بحث میں آوازوں کے سقوط و تخفیف کے باب میں کر چکا ہوں۔ قاضی عبدالودود نے یہ بات صحیح لکھی ہے کہ بعض الفاظ، جن میں مولانا نے اضافت فارسی یہ سمجھ کر غلط قرار دی ہے کہ وہ فارسی لغات نہیں ہیں، دراصل فارسی یا ترکی لغات ہی ہیں اس لئے ان پر یہ اعتراض وارد نہیں ہوتا۔ (مثلاً سوگ، یلاق، بینک وغیرہ) لیکن اس سے مولانا کے اعتراض کی بعض تفصیلات پر ضرب پڑ سکتی ہے، اعتراض اپنی جگہ

قائم رہتا ہے۔ صحیح جواب یہی ہے کہ جب اردو نے کسرہ اضافت کو قبول کر لیا ہے تو اسے تمام الفاظ پر جائز ہونا چاہیئے۔ کوئی بھی دو الفاظ، اگر وہ اردو میں دخیل ہیں کسرۂ اضافت کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ ان الفاظ کی اصل ہندی ہے یا غیر ہندی یہ بحث غیر ضروری ہے۔ آخر جب فارسی میں فارسی/عربی/عربی، عربی/فارسی ترکی/ترکی، عربی/فارسی، عربی/فرانسیسی یا انگریزی وغیرہ الفاظ کے مابین کسرہ جائز ہے تو اردو میں بھی کیوں نہ جائز ہو؟ احمر لاری نے یہاں تک تو ٹھیک لکھا ہے کہ جب ایرانی اساتذہ ترکی اور عربی الفاظ کے ساتھ اضافت کے استعمال میں کوئی قباحت نہیں سمجھتے تو اردو کے شاعروں اور ادیبوں پر یہ بے جا پابندی کیوں عاید کی جائے؟ لیکن جب وہ صوتی آہنگ کو پیش نظر رکھنے کی ہدایت کرتے ہیں کہ کسرۂ اضافت مابین ہندی و غیر ہندی کی صحت کا معیار خوش آہنگی ہے تو وہ اسی طرح کے غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں جس طرح کی غلطی کے لئے وہ مولانا پر معترض ہوئے ہیں۔ کسرۂ اضافت ایک قواعدی عمل ہے، اس کو صوتی آہنگ سے کوئی تعلق نہیں۔ ممکن ہے میر کے مصرعے ؏

کہاں تک یہ تکلیف مالا یطاق

پر صوتی اعتبار سے اعتراض وارد ہوتا ہو۔ لیکن اس کی بنا پر تکلیف مالا یطاق کی ترکیب کو غلط نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ (حالانکہ میر نے تکلیف کو عربی نہیں بلکہ فارسی معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس طرح کے تصرفات پر مولانا نظم طباطبائی یا حسرت موہانی معترض نہیں ہوتے) لیکن غالب کے مصرعے ؏

گرم بازار فوجداری ہے

پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں کہ فوجداری یہاں اردو معنی میں صرف ہوا ہے، اسے بازار کے ساتھ مع کسرہ مضاف نہ کرنا تھا۔ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ بنیادی بات یہ

ہے کہ اگر تکلف مالایطاق صوتی اعتبار سے کسی کو ناگوار لگتا ہو تو یہ اس کا ذاتی معاملہ ہے، قواعد اس کو غلط نہیں کہتی۔ اسی طرح میر کے مصرع میں ؎

مگر بازیچہ سمجھے میر عشق خورد سالوں کو

عشق خورد سالوں کا صوتی آہنگ ناگوار ہو تو ہو، لیکن یہ قواعد کی رو سے غلط نہیں ہے اور نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ آہنگ ناگوار ہے اس لئے قواعد بھی غلط ہے۔

(١٦) ضلع جگت

ضلع جگت کی بے لطفی کے بارے میں قاضی عبدالودود نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ جن اشعار کو مولانا قبیح ٹھہراتے ہیں اور ان پر لاحول بھیجتے ہیں ان میں سے اکثر کا لطف ہی محض ضلع جگت سے پیدا ہوا ہے۔ مولانا کہتے ہیں کہ وہ بہر حال ضلع جگت کا آج کل منجملہ عیوب سمجھا جانا مسلم ہے۔ یہ اردو شاعری کی بدنصیبی تھی کہ اس کا پہلا بڑا نقاد اور نظریہ ساز ضرورت سے زیادہ اصلاح پسند تھا۔ رعایت لفظی، صنائع مناسبات اور بدائع کو بہ نظر حقارت دیکھنا ہمارے شاعروں اور نقادوں کو حالی نے سکھایا۔ موضوع کی خوبصورتی پر اس قدر زور دیا گیا کہ موضوع جس وسیلے (یعنی لفظ) سے خود کو ظاہر کرتا ہے، اس کی قدر گھٹتے گھٹتے نہ ہونے کے برابر رہ گئی۔ ضلع ہو یا جگت، دونوں ایہام کی شکلیں ہیں اور ہماری زبان کا مزاج ایسا ہے کہ ایہام اس پر خوب سجتا ہے۔ ایہام کی خوبی یہ ہے کہ یہ جس حد تک لفظی لطف دیتا ہے اسی حد تک معنوی لطف بھی دے سکتا ہے اور ہمارے اعلیٰ شعرا نے ہمیشہ ایہام یا ضلع یا جگت کو اس طرح برتا ہے کہ اس میں نئے معنوی ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔ تمام صنائع لفظی کسی نہ کسی طرح مناسبت لفظی کے اصول پر کام کرتے ہیں۔ خود مولانا حسرت موہانی نے محاسن سخن میں لکھا ہے کہ اگر مضمون کی مناسبت سے الفاظ لائے جائیں تو یہ شعر کا بہت بڑا حسن اور شاعر کی غیر معمولی قدرت و مشاقی اظہار کی دلیل ہے۔ لیکن پھر اس خیال سے گھبرا کر کہ کہیں ان کی یہ رائے رعایت لفظی

کے جواز میں نہ پیش کردی جائے، انھوں نے فوراً یہ بھی لکھدیا کہ مگر رعایت لفظی نہیں ہے، بلکہ رعایت لفظی ایک مصنوعی اور بے لطف شے ہے جب کہ مناسبت الفاظ یا مضمون ایک لطیف بات ہے۔ حالانکہ مناسبت یا مطابقت لفظ یا مضمون اور رعایت لفظی میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں صورتوں میں زبان کے نئے نئے امکانات ظاہر ہوتے ہیں اور مختلف المفہوم یا متحد المفہوم لیکن مختلف الاثر الفاظ کے نئے میل (combinations) کے ذریعہ زبان اور زیادہ تخلیقی بنتی ہے۔ رعایت لفظی کی مثال ایک خوش رنگ پھلجھڑی کی ہے جس سے مختلف طرح کی چنگاریاں بیک وقت مختلف سمتوں میں چھوٹتی ہیں لیکن پھلجھڑی ایک ہی رہتی ہے۔ حالی کے بعد کی بہت سی شاعری کے بے کیف لفظی تزئین سے عاری ہونے کی وجہ یہی ہے کہ رعایت لفظی کے تخلیقی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا گیا بلکہ اسے محض ایک کھلواڑ سمجھ کر ترک کر دیا گیا۔ یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ بہت سی شاعری اسی لئے اچھی ہوتی ہے کہ اگرچہ اس میں کوئی خاص مضمون نہیں ہوتا لیکن اس میں زبان اپنے نئے سے نئے امکانات کا اظہار کرتی ہے۔ اصلاً اور اصولاً شاعری میں موضوع کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہی بات ہم آپ کہتے ہیں تو پھیکی معلوم ہوتی ہے اور جب بڑا شاعر کہتا ہے تو وہ معنی اور لطف سے مملو ہو جاتی ہے۔ ہم مضمون اشعار کی کوئی بیاض اٹھا کر دیکھ لیجئے حقیقت واضح ہو جائے گی۔ لطف یہ ہے کہ اپنی عملی تنقید میں حالی نے جابجا صحیح تخلیقی تصور کا ثبوت دیتے ہوئے ایسے اشعار کی تعریف کی ہے جن میں رعایت لفظی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اور تعریف بھی اس پہلو سے کی ہے کہ رعایت لفظی کا حسن سامنے آجاتا ہے۔ چنانچہ میر کے شعر ؎

یہ جو چشم پر آب ہیں دونوں ایک خانہ خراب ہیں دونوں

کی داد وہ یہی کہہ کر دیتے ہیں کہ مصرع ثانی میں لفظ "ایک" اتنا زبردست استعمال ہوا ہے کہ شعر کہیں کا کہیں پہنچ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ رعایت لفظی کا ہی ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ہماری زبان کا مزاج ایسا ہے کہ وہ ایہام، ضلع، جگت، وغیرہ رعایات لفظی کو خوب قبول کرتا ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے بہ استثنیٰ سنسکرت اور انگریزی کے علاوہ کسی اور زبان میں اس درجہ نہیں ملتا۔ ذو معنی الفاظ یا ایسے الفاظ کا استعمال جو بظاہر ایک دوسرے سے متعلق معلوم ہوں لیکن دراصل متعلق نہ ہوں اتنا آسان نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ یہ صرف اچھے شاعر ہی ہیں، جو زبان کے تخلیقی امکانات (یعنی الفاظ کے ذریعہ نئی نئی شکلیں بنانے بلکہ بنانے سے پہلے ان کو پہچاننے) پر قادر ہوتے ہیں۔

سنسکرت شاعری کا ایک جدید مترجم جان براؤ John Brough کہتا ہے کہ سنسکرت ادب کی ایک کثیر الوقوع خصوصیت ذومعنی الفاظ کا استعمال ہے اور ذومعنی الفاظ کے بکثرت استعمال کی صلاحیت سنسکرت میں اور زبانوں سے زیادہ ہے اس کا کہنا ہے کہ متاخرین نے اس فن میں اس درجہ کمال بہم پہنچایا تھا کہ پورے پورے رزمیے اس طرح کہے گئے کہ ایک مفہوم لیجئے تو نظم مہابھارت بن جائے اور دوسرا مفہوم لیجئے تو اسے رامائن سمجھ لیجئے۔ براؤ کے خیال میں ذومعنی الفاظ کا یہ استعمال ممکن ہے کبھی کبھی تھکا دینے والا محسوس ہو لیکن پھر بھی دماغی مشق کے طور پر اس کا درجہ کم سے کم اتنا تو ہے ہی جتنا اعلیٰ درجہ کی شطرنج کا ہوتا ہے۔ براؤ کی نقل کردہ ایک مثال ملاحظہ ہو:۔

> چونکہ اس کا چہرہ چندر کانتا، اس کی زلفیں مہانیلم اور اس کے ہاتھ پدم راگ جیسے تھے، اس لئے وہ لعل و جواہر کی بنی معلوم ہوتی تھی۔

اس میں نکتہ یہ ہے کہ چندر کانتا ایک قیمتی پتھر بھی ہے اور اس کا ایک مفہوم "ماہ پارہ" بھی ہے، اسی طرح ہیرا نیلم قیمتی پتھر ہونے کے علاوہ "کالا سیاہ" کا بھی مفہوم رکھتا ہے اور پدم راگ "کنول کی طرح گلابی" کے علاوہ ایک قیمتی پتھر کو بھی کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ذو معنی الفاظ کے اس تخلیقی استعمال نے فن پارے کو نئی خوب صورتی بخش دی ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ صرف شاعر زبان کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ زبان بھی شاعر کا اظہار کرتی ہے، یعنی جس طرح شاعر زبان کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے، اسی طرح زبان بھی شاعر کو اپنی راہیں چلواتی ہے اور اس سے وہی کہلواتی ہے جو وہ کہلوا سکتی ہے۔ اگر شاعر زبان کے امکانات سے واقف نہ ہو تو زبان بھی اس پر اپنے اسرار عیاں نہیں کرتی۔ ہنری گفوڈ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ انسان کی تخلیقی قوت کی انتہا اس کی زبان ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ زبان لکھواتی ہے، شاعر لکھتا ہے۔ آڈن کا یہ نکتہ دلچسپ ہے کہ ہر اعلیٰ فن پارہ بہ یک وقت استقلال (Perma-nence) اور جدت (New meaning) کے خواص کا حامل ہوتا ہے۔ یہ جدت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب زبان کی نئی نئی شکلیں، نئے نئے میل اور ٹکراؤ سامنے آئیں۔ سطحی ایہام یا ضلع جگت بھی کم سے کم دلچسپ تو ہوتی ہی ہے، اور اگر اسکے ذریعہ معنی کا کوئی نیا پہلو سامنے آئے تو اسے بہترین تخلیقی کارنامہ کہنا چاہیئے کیونکہ اس کے ذریعہ اختراع کا عمل برپا ہوتا ہے۔ اگر یہ سب نہ بھی ہو تو کم سے کم ایک بدیع بات تو ہو جاتی ہے۔ ضلع جگت یا ایہام کا کوئی امکان سامنے آجائے تو مختلف المزاج شاعر بھی اسے گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اس کی مثال یوں دیکھئے کہ مولانا نے عرش لکھنوی کا ایک شعر نقل کیا ہے ؎

آنکھیں سفید ہو گئیں کاغذ کی طرح صاف
کس سادہ رو کو خط مجھے لکھنے کا ماد ہے

مولانا نے صرف کاغذ اور تاؤ کے ضلع کی طرف اشارہ کیا ہے، حالانکہ سفید، کاغذ صاف، سادہ رو، خط، تاؤ، یہ سب الفاظ رعایت لفظی کے حامل ہیں اور سادہ اور صاف میں سفید کا ضلع بھی موجود ہے۔ مضمون لچر ہے۔ لیکن الفاظ کی مناسبت نے شعر کو یکسر لغو ہو جانے سے بچا لیا ہے۔ ظاہر ہے اگر ان الفاظ کی جگہ دوسرے رکھ دیئے جائیں تو شعر ناقابل برداشت ہو جائے گا۔ جن لوگوں میں حسن مزاج کی کمی ہے وہ اس شعر کو دردناک سمجھیں گے اور اعتراض کریں گے کہ کاغذ اور تاؤ نے دردناکی کے بجائے شعر کو مضحک بنا دیا ہے۔ حالانکہ یہ شعر قطعاً دردناک نہیں، بلکہ ایک لسانی مشق ہے۔ جس لمحہ آپ نے یہ سمجھ لیا کہ شعر میں غم زدگی کا بیان نہیں بلکہ ایک طرح کی لسانی خوش طبعی ہے، شعر آپ کے لئے قابل قبول ہو جائے گا۔ لیکن ثبوت اس بات کا فراہم کرنا تھا کہ اگر اس طرح کا کوئی امکان نظر آجائے تو شاعر اسے چھوڑتے نہیں چاہے وہ مجموعی طور پر مختلف المزاج ہی کیوں نہ ہوں۔ لہٰذا دیکھئے کہ کاغذ اور تاؤ کا لالچ میر اور مومن جیسے دو بالکل متغائر شعرا کو بھی آگیا ؎

میر: بے تابیٔ دل اُفِّیٔ خامہ نے کیا لکھی
کاغذ کو شکل مار سراسر ہے پیچ تاؤ

مومن: ضد یہ ہے خط سے مرے تاؤ ہزاروں کھائے
دست اغیار میں بھی گر کبھی دیکھا کاغذ

میر کو تو کاغذ کا تاؤ بنانے کا اتنا شوق تھا کہ وہ پیچ تاب کو کر خنداروں کی زبان میں پیچ تاؤ لکھ گئے ہیں۔ نادر کا یہ شعر نقل کر کے ؎

بند پاتا ہوں دم صبح در دولت میں
قفل کھل جائے جو طالع کی رسائی ہو جائے

مولانا کہتے ہیں۔ "طالع کی آواز تالے کی سی ہے، اس لئے اس کو طالع کی رعایت لاتے ہیں

استغفراللہ۔ درحقیقت یہ موقع تو لطف اندوز ہونے کا تھا، لیکن مولانا جس مزاج سے عاری تھے اس لئے اس کو عاشقانہ شعر سمجھے۔ ویسے اس کو کیا کیا جائے کہ غالب کے بعض بہترین اشعار میں بھی یہی صنعت استعمال ہوئی ہے لیکن معنی کی کثرت و ندرت کی وجہ سے ذہن اس طرف آسانی سے منتقل نہیں ہوتا ؎

سرشک سر بہ صحرا دادہ نورالعین دامن ہے
دل بے دست و پا افتادہ برخوردار بستر ہے
ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

دادہ (یعنی دادا) اور برخوردار، برہنگی اور ننگ (یعنی ننگے) پر غور کیجئے۔ ان نئی شکلوں نے شعر کو اضافی خوب صورتی بخشی ہے کیونکہ مناسبت صوت، معنی کی مناسبت کا دھوکا پیدا کرتی ہے۔ میر کا ایک شعر دیکھئے جو غالب کے دوسرے شعر کے برابر ندرت رکھتا ہے۔ ؎

وہ دھوبی کا کم رکھتا ہے میل دل و دھڑ بہت
کوئی کہے اس سے ملنے میں اسکو کیا ہم دھو لیتے ہیں

دھوبی اور میل (یعنی میلے) وہی حکم رکھتا ہے جو برہنگی اور ننگ (یعنی ننگے) کا ہے۔

زبان کے ان ندرت انگیز استعمالات کو عیب قرار دینا بڑی زیادتی تھی، اس کا نقصان ہم لوگ آج تک بھگت رہے ہیں کہ شعر کی تزئین کو اصلی و اضافی قدر سمجھنے کی رسم عرصے تک موقوف رہی۔ جدید شعراء، علی الخصوص ظفر اقبال نے اسے دوبارہ رائج کرنا چاہا ہے۔ ورنہ اچھے اچھے لوگ شعر میں فکر کا پہلو ڈھونڈتے رہ جاتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ فکر ہو یا جذبہ یا تجربہ، اسے شعر میں ظاہر ہی اس لئے کیا جاتا ہے کہ شعری زبان کے ذریعہ اس کی تزئین ہو سکتی ہے۔ ورنہ مجرد اظہار خیال کے لئے تو نثر کافی

ہی نہیں بلکہ احسن بھی ہے۔

(۱۷) شتر گربہ شتر گربہ کے بارے میں مولانا کے خیالات سے مجھے کوئی اختلاف نہیں سوائے اس کے کہ آپ اور تم کا اجتماع ہر جگہ شتر گربہ کا اثر نہیں رکھتا بعض حالات میں "آپ" طنزیہ معنی رکھتا ہے۔ علاوہ بریں دہلی کی زبان میں "آپ جاؤ"، "آپ بیٹھو" وغیرہ محاورے میں شامل ہے، لہذا اسے بھی عیب نہیں کہہ سکتے۔ بعض اوقات صیغۂ جمع حاضر کا مخاطب وہی شخص نہیں ہوتا جس کو تم کہہ کر بھی اس شعر میں مخاطب کیا گیا ہے۔ ایسی صورت میں بھی شتر گربہ کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ مولانا کی درج کردہ مثالوں میں سے مندرجۂ ذیل میں شتر گربہ نہیں ہے ؎

جرأت: مت یہ گھبرا کر کہو اب یاں سے بندہ جائے گا
کوئی مر جائے گا صاحب آپ کا کیا جائے گا

توجیہہ: مصرع اولیٰ میں کہو بے تکلفانہ اور مصرع ثانی میں آپ طنزیہ ہے۔

شاہ نصیر: آپ تو زہر میں شکر کا مزا چاہتے ہو
گالیاں دیتے ہو اور ہم سے دعا چاہتے ہیں

توجیہہ: "آپ چاہتے ہو" دہلی کے محاورے میں داخل ہے۔

غالب: وعدہ آنے کا وفا کیجئے یہ کیا انداز ہے
تم نے کیوں سونپی ہے اپنے در کی دربانی مجھے

توجیہہ: مصرع اولیٰ میں کیجئے طنزیہ اور مصرع ثانی میں تم بے تکلفی بلکہ ناراضگی کا اظہار ہے۔

آتش: فصل بہار آئی پیو صوفیو شراب
بس ہو چکی نماز مصلیٰ اٹھائیے

توجیہہ: مصرع اولیٰ میں پیو بے تکلفانہ اور دوستانہ ہے، اس کا تخاطب صوفیوں سے ہے

مصرع ثانی میں اٹھایئے کا تخاطب خود شاعر کی طرف ہے جو صوفیوں میں شامل ہے لیکن اس سے مخصوص خطاب کیا جا رہا ہے۔ مثلاً کوئی خود سے کہے کہ "چلئے صاحب یہاں سے اٹھیں۔"

ایسی ہی مثالیں اور بھی ہیں۔ اصولی بات یہ ہے کہ شتر گربہ صرف وہاں ہوگا جہاں محاورہ، معنی یا تخاطب کسی چیز کا اختلاف نہ ہو۔ مثلاً مولانا کے نقل کردہ ان اشعار میں یقیناً شتر گربہ ہے ؎

میر سوز: ترے در سے اب ہم گذر کر چلے
جیو تم کہ اب ہم گزر کر چلے

عاشق دہلوی: نہ جرعہ جرعہ دے کر مے کشوں کو آشنا تر ساؤ
خدا کے واسطے چھوڑ دو بھی ساقی کم نگاہی کو

ویسے عاشق دہلوی کا شعر اتنا لچر ہے کہ اس میں شتر گربہ کا عیب نہ ہو تو بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔

(۱۸) الفاظ مخصوص بہ زنان و مرداں

اس باب میں مولانا کی بات میری سمجھ میں نہیں آئی۔ ان کا کہنا ہے کہ "شعر میں الفاظ مخصوص بہ زنان و مرداں کا لانا یقیناً قابل ترک ہے۔" جہاں تک الفاظ مخصوص بہ زناں کا سوال ہے، معاملہ ایک حد تک صاف ہے، لیکن اگر الفاظ مخصوص بہ مرداں مثلاً تو آیا، تم آئے، وہ کہتے ہیں، وغیرہ بھی ترک کر دیئے جائیں تو معشوق مبہم بھی نہیں رہ جاتا جیسا کہ مولانا چاہتے ہیں۔ اگر ہم معشوق کے بارے میں وہ آئی بھی نہ کہہ سکیں اور وہ آیا یا وہ آئے بھی نہ کہہ سکیں تو آخر کیا کہہ سکتے ہیں؟ اگر مونث کا صیغہ بھی باطل اور مذکر کا بھی صیغہ باطل ہے تب تو پھر معشوق بیچارے کو مخنث کہنا پڑے گا۔

حقیقت حال یہ ہے کہ انگیا، کرتی، محرم، پستان وغیرہ الفاظ جن کی معنویت جنسی ہے

مولانا کو ناگوار گزرتے ہیں، اور یہ ٹھیک بھی معلوم ہوتا ہے کیونکہ ان الفاظ کی جنسیت اشتہاری اور سطحی قسم کی ہے اور غزل، بلکہ تمام شاعری کے مزاج سے، جو اشاریت پسند ہے، مناسبت نہیں رکھتی۔ کہنا یہی چاہیے تھا کہ سطحی اور اشتہاری جنسیت رکھنے والے الفاظ سے پرہیز ضروری ہے تاکہ شعر کی اشاریت مجروح نہ ہو۔ ہاں اگر شعر کو دانستہ خوش طبعی یا چھیڑ چھاڑ کے مضمون سے آراستہ کیا گیا ہو تو اس میں بھی کوئی ہرج نہیں۔ یہ ضروری ہے کہ ایسا شعر بہت معنی خیز نہ ہوگا۔ ظلم تو تب ہوتا ہے جب ہمارے شعرا سنجیدگی یا رنجیدگی کے ساتھ ان الفاظ کو برتتے ہیں، یعنی انگیا کرتی چوٹی وغیرہ کو سنجیدہ شعر کا موضوع گردانتے ہیں۔ مثلاً مولانا کے نقل کردہ یہ شعر واقعی ناقابل برداشت ہیں ؎

زکی مرادآبادی: کرتی جالی کی تری دیکھ کے اے رشک قمر
شکل انجم ہے مری دیدہ وری کا عالم

نادر: وہ دم رقص جو گھنگھرو کو بجاتے آئے
خواب میں فتنۂ محشر کو جگاتے آئے

ان اشعار کا عیب یہ ہے کہ ان میں سطحی جنسیت والے الفاظ کو بہت سنجیدہ سمجھ کر صرف کیا گیا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ بعض بعض جگہ ایسے الفاظ بھی کسی پیکر یا غیر معمولی مشاہدے کی پشت پناہی میں آئیں تو شعر معنی خیزی میں کامیاب ہو جائے، لیکن یہ بھی اس وقت ممکن ہے جب ان الفاظ کی جنسیت پر اس پیکر یا مشاہدے کی وجہ سے ہلکی سی تہہ پڑ گئی ہو۔ میر کا بہترین جنسی کلام اس کی اعلیٰ مثال ہے ؎

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

یہاں چولی کا لفظ سطحی لذت یا جنسی تلازمہ خیالی سے زیادہ پسینے میں بھیگے ہوئے بدن اور

کپڑے کے رنگ کی لطافت کو ظاہر کرتا ہے، اس میں اشتہاری جنسیت کا شائبہ تک نہیں۔ واضح رہے کہ میں سطحی جنسیت کا فقرہ جان بوجھ کر لکھ رہا ہوں، کیونکہ ہمارے یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں جنسی مفہوم زیر زمین موجود ہے اگرچہ الفاظ میں کوئی واضح یا محدود جنسی مفہوم نہیں ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر ملاحظہ ہوں ؎

غالب: جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

غالب: کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا — تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

میر: لطف اس کے بدن کا کیا کہوں میر — کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے

مومن: اے جذب دل نہ تھم کہ نہ ٹھہرا وہ شعلہ رو
آیا تو گرم گرم ولیکن چلا گیا

مومن: دم میں مت آئیو اے غیر کہ مانند صبا
جس سے لگ چلتے ہیں وہ اس سے ہی رم کرتے ہیں

مومن: مجنوں مجھ کو یاد ہوں سودے کا میرے کیا علاج — گر چارہ ساز ہو سکے تو فصد لیلیٰ کھولو۔

میر: کل ہم وہ دونوں یک جا ناگاہ ہو گئے تھے
وہ جیسے برق خاطف میں جیسے ابر تر تھا

ان تمام اشعار میں مبہم جنسی اشارے موجود ہیں لیکن ان میں وہ کیفیت بھی نہیں ہے جسے مولانا حسرت موہانی "معشوق کے مبہم" رہنے سے تعبیر کرتے ہیں۔ معشوق کا مبہم رہ جانا لیکن عشق (یعنی جنسی جذبے) کا واضح نظر آنا حسرت موہانی کی نظر میں عیب نہیں ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ ان کے معیار سے اسے بھی عیب قرار دینا چاہیے۔ بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں معشوق کی جنس متعین نہیں ہے لیکن جنسی الفاظ قطعی اشتہاری ہیں۔ مثلاً ناسخ ؎

جی میں ہے رکھ کے سر میں سو جاؤں
تجیہ مخمل کا ہے تمھارا پیٹ

وصل کی شب پلنگ کے اوپر
مثل چیتے کے وہ مچلتے ہیں

ظاہر ہے کہ وہ نرم پیٹ عورت کا بھی ہو سکتا ہے اور مرد کا بھی اور پلنگ پر مچلنے والا / والی بھی متعین نہیں ہے۔ پھر مولانا ایسے اشعار کو کیا کہیں گے؟

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ مخصوص بہ مردان وزناں کا استعمال اسی وقت عیب ہے (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا) جب ان الفاظ کی جنسیت سطحی اور اشتہاری ہو اور شعر میں خوش طبعی کا کوئی پہلو بھی نہ ہو۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ درجنوں الفاظ ایسے بھی ہیں مثلاً زلف، گیسو، کاکل، رخسار، قامت، ابرو جو عورتوں کے ہی لئے کم و بیش مخصوص ہیں، اور بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو مخصوص بہ امرداں یا زناں نہیں ہیں لیکن جن کے مفہوم میں عورت کا تصور حاوی ہے۔ مثلاً شوخی، ناز، غمزہ، لعل لب وغیرہ۔ ان الفاظ کو مشترک کہنا زبردستی ہے۔ ان کے استعمال کو اس بہانے سے جائز نہیں قرار دیا جا سکتا کہ یہ نہ مخصوص بہ زناں ہیں اور نہ مخصوص بہ مردان۔ اصلیت یوں ہے کہ ابرو، چشم، زلف، شوخی، لعل لب وغیرہ الفاظ میں جنسی مفہوم حاوی تو ہے لیکن یہ الفاظ محض جنسی مفہوم کے حامل نہیں ہیں، لہٰذا ان کا صرف بذات خود عیب نہیں ہے۔ انگیا، کرتی، محرم، موباف، بلاق، ستکم، وغیرہ الفاظ میں جنسی مفہوم واحد، محدود اور واضح ہے۔ اس لئے ان کا استعمال اسی وقت گوارا ہو سکتا ہے جب شعر میں زبان کا کوئی تخلیقی استعمال ہو، پیکر یا نیا مشاہدہ ہو، اور اگر کچھ بھی نہ ہو تو کم سے کم خوش طبعی اور چھیڑ چھاڑ تو ہو۔ (طنز بھی ایک حد تک گوارا ہے) وہ اشعار جن میں جنس کا اشتہاری لفظ نہیں ہے لیکن جنسی مفہوم کا شائبہ ہے، اپنی قسم کے الگ شعر ہیں۔ ان میں جنسیت

کا عنصر فی نفسہٖ اچھا ہے نہ برا۔ اگر شعر اچھا ہے تو اس میں جنسی مفہوم بھی قابل قبول ہوگا
اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر میں اور کوئی اچھائی نہ ہو، بلکہ جنسی مفہوم کی زیرزمینی فصدہی اس
کا واحد حسن ہو۔ مومن کا یہ شعر اس کی اچھی مثال ہے

مجنوں مجھ یار ہوں سودے کا میرے کیا علاج
گر چارہ ساز ہو سکے تو فصد لیلیٰ کام لو

ظاہری مفہوم تو نہایت بے کیف ہے کہ میں تو مجنوں کی طرح خیال معشوق میں گم ہوں
جنون کا علاج فصد کھولنا ہے، اور آخری علاج یہ ہے کہ اتنا خون بہے کہ مریض
مرجائے۔ لیلیٰ کی فصد لی گئی تو مجنوں کے خون جاری ہو گیا تھا۔ میرا بھی یہی علاج ہے کہ
میرے معشوق کی فصد کھلواؤ، نتیجہ یہ ہوگا کہ میرے جسم سے بھی جریان خون ہوگا اور
میں تندرست ہو جاؤں گا۔ زیرزمیں مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ عورت کا جریان خون
اس کے بلوغ کی علامت ہے۔ ایام حیض میں عورت کی جنسی اشتہا بڑھ جاتی ہے
دوسرے یہ کہ معشوق کا خون بہانے کی تجویز ایک طرح کی سادیت SADISM
کا بھی حکم رکھتی ہے۔ بودلیر کی ایک غیر معمولی نظم میں (جو اس نے اپنی ایک دوست
کو گمنام بھیجی تھی) اس خواہش کا اظہار یوں کیا گیا ہے۔

اس طرح، ایک رات جب جوش و مستی
کی گھڑی آئے، تو میں تیرے بدن کے
خزانوں کی طرف کسی بزدل چور کی طرح
بے آواز چلوں
تاکہ تیرے پرمسرت گداز جسم پر کوڑے برساؤں
تیرے توبہ رسیدہ سینے پر نیل ڈال دوں
اور تیرے متحیر پہلو میں
ایک فراخ اور گہرا زخم کر دوں۔

ظاہر ہے کہ بودلیئر کی شدت، پیکری واستعاراتی پیچیدگی اور کیفیت کی قوت کا پاسنگ بھی مومن کے یہاں نہیں ہے۔ مومن کا اسلوب روایتی اور رسومیاتی الفاظ سے بوجھل ہے، لیکن معشوق کی فصد کھلوانے کی تہہ میں جریان خون اور اس سے وابستہ جنسی ہیجان یا اس کا خون بہانے کے ذریعے جذباتی تسکین حاصل کرنے کی بے نام خواہش کا وجود مومن کے شعر میں بھی یقیناً ہے اور اس کا بودلیئر سے اس کا داخلی رابطہ سامنے کی بات ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ سطحی اور استہاری حیثیت رکھنے والے الفاظ اگر شعر میں خوش طبعی کی خاطر لائے جائیں تو گوارا ہیں، لیکن اگر ان سے سنجیدہ مفہوم نکالنے کی کوشش ہو تو یہ یقیناً عیب ہے۔ اسی طرح، اگر ان الفاظ کے ذریعہ زبان کا کوئی تخلیقی استعمال ممکن ہو تو وہ بھی قابل قبول ہے۔ ان تمام باتوں کی تفصیل مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے۔ ترکی کے اشعار اسی لئے اچھے معلوم ہوتے ہیں کہ ان میں تفریحی چھیڑ چھاڑ کا پہلو غالب ہوتا ہے۔ یہی حال ظفر اقبال کے بہت سے اشعار کا ہے۔ مثلاً ؎

راحت لکھنوی[1]:- چوک جائیں انھیں فرصت ہی کہاں ہے آنا
میری انگیا کی کٹوری میں رفو کرتے ہیں

ظفر اقبال:- انگیا میں پھوٹتا ہے دن سا
خوشبو سی چھوڑتی ہے چڈی

اس کے برخلاف ناسخ کا یہ شعر رعایت لفظی کے لطف کے باوجود سنجیدہ مفہوم پیدا کرنے کی کوشش کے باعث ناکام ہو گیا ہے ؎

میں ہوں عاشق انار پستاں کا نہ ہوں مرقد پہ جز انار درخت

---

[1] یہ شعر میرے ایک دوست ڈاکٹر کیسری کشور نے سنایا تھا۔

اور ناسخ کا حسب ذیل شعر چونکہ محض چھیڑ چھاڑ ہے اس لئے پرلطف ہے ؎

جی میں ہے رکھ کے سر میں سو جاؤں
تکیہ مخمل کا ہے تمہارا پیٹ

آتش کا مندرجۂ ذیل شعر زبان کے تخلیقی استعمال کا حامل ہے۔ اس لئے سطحی حیثیت کے باوجود کامیاب ہو گیا ہے، اگرچہ اس میں میر کے "چولی بھیگے پسینے میں" کے برابر کا پیکر نہیں ہے اس لئے میں اسے میر سے کمتر سمجھتا ہوں ؎

کسی کے محرم آب رواں کی یاد آئی
حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا

حباب اور آب رواں میں ضلع کا لطف ہے اور پیکر میں ہلکی رفتار اور حرکت کی کیفیت ہے جو آب رواں کے محرم کے تصور کو مستحکم کرتی ہے۔ خود محرم کا اصل مفہوم یعنی "رازدار" (جس سے محرم بمعنی Brassiere وضع کیا گیا ہے) اس عضو بدن کی طرف اشارہ کرتا ہے جو نسوانی حسن کا ایک لطیف مگر نمایاں حصہ ہے۔ آب رواں کے باریک محرم سے جھلکتے ہوئے پستانوں کے لئے بہتے ہوئے پانی اور حباب کا پیکر بہت مناسب ہے۔

لہذا جنسی مفہوم رکھنے والے الفاظ کے استعمال کے کچھ آداب ہیں، ان سے باخبر ہونا ضروری ہے۔ یہ قید کہ فلاں لفظ مخصوص بہ زناں یا مرداں ہے، اس لئے اس کا استعمال معیوب ہے، غیر ضروری بلکہ قطعی غیر فطری ہے۔

(۱۹) توالی اضافات اضافتوں کی کثرت ناگوار کیوں ہوتی ہے؟ اس سوال کا جواب مولانا نے فراہم نہیں کیا۔ وہ "محققین کے اس قول" کو بھی کہ "تین اضافتوں تک جائز ہے، اس سے زیادہ ناجائز"، صرف ایک حد تک قابل قبول بتاتے ہیں، لیکن حد بھی متعین نہیں کرتے۔ وہ کون سے محققین ہیں

اور کس بنا پر وہ تین سے زیادہ اضافتوں کو ناجائز قرار دیتے ہیں، ان باتوں کا جب معمول کوئی ذکر نہیں ہے۔ میں اپنے طور پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ اگر مصرع یا شعر اضافتوں سے بھرا ہوگا تو اس پر فارسی کا التباس ہو سکتا ہے۔ یہ شاید اساتذہ کی نظروں میں عیب ہے۔ لیکن اس نظریے میں دو سقم ہیں۔ اول تو یہ کہ بہت سے فارسی اشعار ایسے مل جائیں گے جن میں متوالی اضافت نہیں ہے لیکن پھر بھی ایک آدھ لفظ کے رد و بدل سے انھیں اردو بنایا جا سکتا ہے۔ میں کسی مضمون میں اس مسئلے پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ تین کی قید کیوں؟ اگر کثرت اضافت اس لئے نامناسب ہے کہ ہمارے یہاں اکثر مصرعے چار رکنی ہوتے ہیں تو ان مصرعوں کا کیا ہوگا (جن کی تعداد بہر حال خاصی ہے) جن میں پانچ، چھ، سات یا آٹھ رکن ہیں؟ کیا وہاں بھی تین سے زیادہ اضافتیں اگر متواتر آئیں تو عیب ٹھہریں گی؟ پھر اگر کثیر تعداد میں فارسی اضافتیں لانے سے مصرعے پر فارسی کا گمان ہوتا ہے تو اس کی بھی ذمہ داری ہمارے اساتذہ پر ہے جنھوں نے دیسی اور بدیسی الفاظ کے مابین کسرۂ اضافت کو گناہ قرار دیا ہے۔ فارسی میں ہندی کی اضافت جائز کر دیجئے تو مصرعے پر فارسی کا گمان کبھی نہ گزرے گا۔

میر انیس:۔ میں ہوں سردار شبابِ چمنِ خلدِ بریں

پر تو فارسی کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ لیکن خود ساختہ ع

چہرۂ نازکِ معشوقِ سلونے کی طرح

پر یہ دھوکا کبھی نہیں ہو سکتا کیوں کہ کسرۂ اضافت معشوق اور سلونے کے درمیان لگا دیا گیا ہے۔ ہزارہا دیسی الفاظ کسرۂ اضافت سے محروم رہ گئے تو نقصان ہماری زبان کا ہوا، استادوں کا کیا بگڑا؟ تیغ تیز فارسی کا مرکب ہے اس لئے اگر ایسے بہت سے مرکب مصرعے میں آجائیں تو (بے جا سہی) یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ مصرع فارسی کا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر تلوار تیز کہنے کی اجازت ہوتی تو یہ اعتراض بھی نہ وارد ہوتا۔

توالیٔ اضافات سے مصرعے کی روانی کا مجروح ہونا بھی محض ایک مفروضہ ہے کیونکہ اگر وہی مصرعے فارسی میں رواں معلوم ہوتا ہے تو اردو میں کیوں نہ رواں محسوس ہو؟ فارسی میں توالیٔ اضافات کی مثالیں بے شمار ہیں، دو چار ملاحظہ ہوں ؎

حافظ:- ساکنان حرم سرّ عفاف ملکوت
با من راہ نشین بادۂ مستانہ زدند
کس چو حافظ نہ کشید از رخ اندیشہ نقاب
تا سر زلف عروسان سخن شانہ زدند
دود آہ سینۂ سوزان من
سوخت این افسردگان خام را

انوری:- خسرو عادل خاقان معظم کہ چنید
بادشاہست و جہاں دار بہ ہفتاد پسر

محتشم کاشی:- بس ضربتے کزاں جگر مصطفےٰ درید
بر حلق تشنۂ خلف مرتضیٰ زدند

عرفی:- بضاعتے بکف آور کہ ترسمت فردا
بہ خوے فشانی پیشانی حیا بخشند

ظہوری:- دل ہا اسیر آہوئے صیاد گیر تست
آزاد کیست آں کہ بہ صد جاں اسیر تست

صائب:- مباش منکر آب روان گفتارم
کہ سرو مصرع برجستہ یک گواہ منست

خیام:- این کوزہ چو من عاشق زارے بودست
در بند سر زلف نگارے بودست

قرۃ العین طاہرہ: پئے خوان دعوت عشق او ہمہ شب زخیل کروبیاں

اسد ایں صفیر ہمیں کہ گروہ غم زدہ الصلا

ان اشعار میں تین اور تین سے زیادہ اضافتوں کے اجتماع کی مثالیں موجود ہیں۔ اردو میں بھی یہ رسم عام ہے۔ غالب اور مومن یا اقبال اور راشد کے کلام میں تو کثرت اضافت ہے ہی۔ لیکن میر کے یہاں بھی ع رہ رو راہ خوفناک عشق اور کم ہے شناسائے زرداغ دل جیسے مصرعے اتنے شاذ نہیں ہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ جب فارسی شعرا جوش میں آکر مصرعے کے مصرعے بلکہ کئی کئی شعر عربی کے لکھ جاتے ہیں تو کیا اردو شاعروں کو اتنا بھی حق نہیں کہ کبھی کبھی اپنے اشعار کو فارسی سے مشابہ کرلیں؟

(۲۰) استعمال صفت بجائے موصوف بغیر حرف اشارہ

مولانا کا ارشاد ہے کہ ایسے الفاظ جن میں کوئی صفت، علی الخصوص معشوق کی صفت بیان کی جائے، مثلاً دل رُبا، گلرو، کافر، بے مہر وغیرہ تو ان کے ساتھ اسم اشارہ بھی ضرور ہونا چاہیئے۔ بعد میں وہ حرف ندا کے حذف کا ذکر بھی اسی ضمن میں کرتے ہیں، حالانکہ دونوں طرح کے استعمالات کا حکم ایک نہیں ہے۔ مثال کے طور پر مولانا کے مطابق دل ربا، کافر جاناں، بے مہر وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جن کے ساتھ اگر کوئی حرف اشارہ (یہ، وہ، تو، اس وغیرہ) نہ ہو۔ مثلاً ولی ؂

سحر پرداز ہیں پیا کے نین

ہوش دشمن ہیں خوش ادا کے نین

اس شعر میں اس خوش ادا کے نین کا محل تھا۔ یہ اعتراض اس لئے نامناسب ہے کہ خوش ادا وغیرہ الفاظ معشوق کے لئے مخصوص ہیں اس لئے ان کے ساتھ اس یا وہ کا اشارہ غیر ضروری ہے۔ علی الخصوص ولی نے جب پہلے مصرع میں "پیا" کا لفظ رکھ ہی دیا ہے تو دوسرے

مصرعے میں "اس خوش ادا" کا محل نہیں رہ جاتا۔ قواعد کے اعتبار سے یہاں اسم اشارہ کا محل نثر میں ضرور ہوتا لیکن شاعری کا اصول یہ ہے کہ جب مفہوم واضح ہو تو شعر کو مزید قواعدی وضاحت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ندائیہ فقروں میں اگر حرف ندا نہ ہو تو مفہوم میں غیر ضروری عدم وضاحت کا امکان رہتا ہے۔ مومن کے کلام میں اس کی مثالیں بہت ہیں ؎

بیکسی کیوں لیے نعش پہ مجمع
کیا ہوئی تو مری بیماری آج

ایسا ہی عیب مولانا حسرت موہانی کے نقل کردہ اس شعر میں ہے ؎

وزیر: یوں ہی ہم سارباں غیرت لیلیٰ نہیں کرتے
نہیں محمل تو مضموں باندھتے ہیں اس میں محمل کا

لیکن یہاں حرف ندا کا حذف مفہوم تک رسائی میں کوئی رکاوٹ نہ پیدا کرے تو کوئی ہرج نہیں۔ مثلاً مومن ؎

فصد کی حاجت ہے مجھے کیا چارہ گر
بہہ گیا خوں دیدۂ خوں بار سے

صفاتی الفاظ کے ساتھ حرف اشارہ بعض اوقات بے لطفی پیدا کرتا ہے۔ ایسے مقامات پر حذف حرف اشارہ مستحسن سمجھا جانا چاہیے۔ مثلاً مولانا کی نقل کردہ یہ مثالیں درست نہیں ہیں، یہاں پر حذف مستحسن ہے ؎

میر: میلان دل ربا ہو کیوں کر وفا کے اوپر
دیتا ہے جان عالم اس کی جفا کے اوپر

جب دوسرے مصرعے میں اس کی جفا کا صاف ذکر موجود ہے تو پہلے مصرعے میں میلان دل ربا بہت کافی اور میلان آں دل ربا یا اس قسم کا کوئی فقرہ قبیح اور غیر ضروری ہے۔

غالب: خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

جاناں یہاں محض معشوق کے معنی میں استعمال ہوا ہے اس لئے اس کے پہلے "اس" یا ایسا کوئی اسم اشارہ قطعی نامناسب ہوتا۔

(۲۱) واؤ عطف کے بجائے "اور" یا اس کے برعکس

مولانا کی رائے میں ہندی جملوں یا الفاظ میں واؤ سے عطف کرنا درست نہیں اس رائے کی پشت پر وہی تعصب کام کر رہا ہے کہ فارسی (یعنی بدیسی) الفاظ چاہے وہ اردو میں دخیل ہوں، فارسی ہی کے ہیں، ان کو ہندی (یعنی دیسی) الفاظ میں خلط ملط نہ کرنا چاہیے۔ اس نظریے کے غلط اور غیر منطقی ہونے کے بارے میں گفتگو پچھلے صفحات میں ہو چکی ہے لہذا مزید تفصیل کی ضرورت نہیں۔

(۲۲) ابہام و اشکال مضمون

مولانا ابہام اور اشکال کو تقریباً ایک سمجھتے ہیں اور دونوں ہی ان کی نظر میں عیب ہیں۔ ابہام پر مفصل بحثیں جگہ جگہ ہو چکی ہیں، میں خود اس مسئلے پر خاصی خامہ فرسائی کر چکا ہوں۔ مختصراً یہی کہوں گا کہ ابہام شعر کا حسن ہے لیکن اشکال کو عیب کہا جا سکتا ہے۔ اشکال سے مراد یہ ہے کہ شعر میں کوئی معنوی پیچیدگی نہ ہو بلکہ الفاظ مشکل ہوں یا کسی معمولی تجربے یا جذبے کو اسطرح بیان کیا جائے کہ قاری اس کو سمجھنے کے لئے ذہنی ورزش کرے لیکن شعر سے جو مضمون حاصل ہو۔ اس کی قیمت اس ذہنی ورزش کے مقابلے میں کم ہو جس کے ذریعے وہ مضمون حاصل ہوا ہے۔ ابہام کا سب سے بڑا حسن کثیر المعنی ہیئت کی تخلیق ہے۔ اس کے بالمقابل اشکال کا عیب یہی ہے کہ جہاں مبہم شعر کے کئی معنی ہو سکتے ہیں، مشکل شعر کے ایک ہی معنی ہوں گے۔ مشکل شعر کی مثال پہیلی کی ہے جس کا ایک ہی حل صحیح ہو سکتا ہے لیکن مبہم شعر ایک پیچیدہ ذہنی کیفیت

کا حکم رکھتا ہے۔ مشکل شعر کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس میں کوئی ایسی دور ازکار تلمیح یا اشارہ ہو جس تک رسائی آسان نہ ہو لیکن اس تلمیح یا اشارے میں خود کوئی خوبی حسن نہ ہو۔ نظم طباطبائی نے کثیر المعنویت کو شعر کا حسن کہا ہے لیکن اگر شعر کے معنی میں احتمالات کثیر ہوں تو وہ اسے عیب گردانتے ہیں احتمالات کثیر سے ان کی مراد یہ ہے کہ قاری یقین سے نہ کہہ سکے کہ شعر کے صحیح معنی کیا ہیں، بلکہ کئی معنی پر احتمال ہو کہ یہ بھی صحیح ہو سکتا ہے اور وہ بھی درست ہو سکتا ہے۔ میں کثیر المعنویت اور معنی کی کثیر الاحتمالی میں کوئی خاص فرق نہیں دیکھتا، دونوں کو شعر کا حسن سمجھتا ہوں۔ مرحوم پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے بھی ایک گفتگو کے دوران میری اس رائے سے اتفاق کیا تھا کہ کسی شعر کے کئی معانی کے بارے میں یقین ہو یا محض احتمال ہو، اس میں کوئی فرق نہیں۔

جہاں تک سوال مشکل شعر کا ہے، بعض اوقات اس کا اشکال ایک طرح کی دلچسپ مشق بن جاتا ہے اور اس حد تک اسے شعر کی خوبی کہہ سکتے ہیں۔ صحیح معنی میں مشکل شعر وہی ہوگا جس کے بارے میں غالب نے کہا تھا کہ معنی ہیں تو دقیق، لیکن کچھ لطف نہیں، یعنی کوہ کندن دکاہ برآوردن۔ مشکل شعر کی بہترین اور مشہور ترین مثال مگس اور پروانے والا شعر ہے کہ مگس کو باغ میں جانے نہ دینا + کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا۔ کہا صرف یہ ہے کہ جب مکھی باغ سے شہد اکٹھا کرے گی تو موم بھی اکٹھا ہوگی۔ موم سے شمع بنے گی اور شمع پروانے کو جل مرنے کے لئے کھینچ بلائے گی۔ شعر میں ایک بڑا عیب لفظ "ناحق" کا غیر ضروری صرف بھی ہے، کیونکہ پروانہ تو شمع پر اپنی مرضی سے نثار ہوتا ہے، اس میں حق اور ناحق کا سوال نہیں۔ مشکل شعر میں معمائیت یا پہیلی پن اسی لئے پیدا ہوتا ہے کہ اس میں بعض لفظ غیر ضروری ہوتے ہیں، بعض ضروری لفظ چھوڑ دیئے جاتے ہیں اور بعض ایسے اشارے ہوتے

ہیں جن کو گرفت میں لانے کے بعد مایوسی ہوتی ہے کہ اتنی محنت فضول ہی گئی۔ جز وی لفظ چھوڑ دینے میں ایک حسن بھی ہو سکتا ہے بشرطیکہ مقدر الفاظ کی طرف انتقال ذہنی خود کار اور سریع ہو۔ غالب نے جگہ جگہ ایسا کیا ہے۔ مومن کا معاملہ دوسرا ہے پیچیدہ صرف و نحو کے باعث مومن کے مقدرات کی طرف انتقال ذہنی خود کار نہیں ہوتا اور جب وہاں تک رسائی ہوتی ہے تو تجربے اور جذبے کی پیش پا افتادگی کی بناء پر کوئی مسرت حاصل نہیں ہوتی۔ مثال کے طور مندرجہ ذیل اشعار غور طلب ہیں ؎

مومن:
شوخ کہتا ہے بے وفا جانا
دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مومن:
دشمن سگ کوچہ نہ ہو اس شوخ آہو چشم کا
نادم ہوں کعبہ اگر گ پائے نامہ بر سے باندھکر

پہلے شعر میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ "بے وفا جانا" کا فقرہ "شوخ" نے کہا ہے لیکن اس صورت میں مصرع بے معنی ہوا جاتا ہے۔ پہلے مصرعے کا پیچیدہ صرف و نحو مقدرات کی طرف ذہن نہیں منتقل ہونے دیتا۔ دراصل شعر کی نثر یوں ہوگی: "وہ تم کو شوخ کہتا ہے، شوخ لوگ غیر ذمہ دار ہوتے ہیں لہذا اس نے تم کو بے وفا جانا۔ دیکھو دشمن نے تم کو کیا خراب شخص جانا۔" جب غور و فکر کے بعد اس مفہوم تک رسائی ہوتی ہے تو لامحالہ مایوسی کا احساس بھی ہوتا ہے کہ تجربے یا جذبے میں کسی قسم کی ندرت یا گہرائی نہیں ہے اور محض بات کا تبنگڑ بنا یا گیا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے شعر ؎

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

میں بھی بہت سی باتیں مقدر ہیں لیکن چونکہ محصل موضوع معنوی اعتبار سے بیش قیمت ہے اس لئے محنت رائگاں نہیں ہوتی۔ مومن کا دوسرا شعر قافیے کے چابکدست

استعمال کی وجہ سے ایک محدود حسن رکھتا ہے۔ ردیف انتہائی مشکل ہے اور اس کے ساتھ نامہ بر کا قافیہ مستزاد لیکن یہ خوبیاں شعر کے اشکال کو گھٹاتی نہیں ہیں۔ تلمیح یہ ہے کہ اگر قاصد کے پاؤں میں بھیڑیے کے ٹخنے کی ہڈی باندھ دی جائے تو وہ تیز گام ہو جاتا ہے۔ کعب = ٹخنے کی ہڈی۔ جب تک یہ تلمیح اور کعب کے معنی معلوم نہ ہوں، شعر مفہوم سے عاری رہتا ہے لیکن یہ معلومات حاصل کر لینے کے بعد بھی شعر ہمارے لئے کسی معنوی اہمیت کا حامل نہیں بنتا کیوں کہ تحصیل موضوع سطحی اور مصنوعی ہے۔

شعری ابہام کا مسئلہ بہت پرانا ہے لیکن ہمارے عہد میں اس کی اہمیت اس لئے بڑھ گئی ہے کہ ہم نے شعری علامت کو دوسرے اظہارات کے مقابلے میں پیش پیش رکھا ہے۔ انگریزی کے مابعد الطبیعیاتی شعرا کے مطالعے نے اس بات کو بخوبی واضح کر دیا ہے کہ شاعرانہ طرز اظہار میں ابہام کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ وہ نقاد بھی جو جدید شاعری کے ابہام سے گھبراتے ہیں، اردو میں غالب، فارسی میں بیدل اور انگریزی میں مابعد الطبیعیاتی شعرا کے ابہام کو استحسان کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ کلی اینتھ بروکس Cleanth Brooks نے اس نکتے پر اچھی بحث کی ہے John Sparrow جان سپیرو جو علامتی شاعری کا مخالف ہے اس کا حوالہ دے کر وہ کہتا ہے کہ وہ خوبیاں جو مابعد الطبیعاتی شعرا کے یہاں جان سپیرو نے ڈھونڈی ہیں (تجرید، جن خیالات پر شعر مشتمل ہے ان کا آسانی سے دسترس میں نہ آنا، انکی پیچیدگی اور ان میں بظاہر ارتباط کی کمی) وہی خوبیاں جدید علامتی شعرا کے یہاں موجود ہیں۔ کیونکہ قاری شعر کے وسیع تر مفہوم سے سروکار رکھتا ہے، منطقی مفہوم سے نہیں۔ جب غنائیہ شاعری میں بظاہر غیر منطقی ہیئت کے باوجود معنی کی وسیع سطح موجود ہوتی ہے تو اور طرح کی شاعری میں کیوں نہ ہو؟ بروکس نے ییٹس کے حوالے سے کہا ہے کہ ہر دلعزیز شاعری کے مقابلے میں خلوص پر مبنی شاعری یعنی ایسی شاعری جس میں شاعر نے مقبول عام خیالات کی جگہ انکشاف ذات کا

دعمل دخل رکھا ہو) مبہم اور بعید الفہم ہو گی لیکن اس میں "ایسی تکمیلیت ہو گی جس کا تجزیہ ممکن نہ ہو گا، ایسی باریکیاں ہوں گی جو ہر روز ایک نئے مفہوم کی حامل ہوں گی۔" بروکس نے یہ بڑا اچھا نکتہ بیان کیا ہے کہ جدید اور مابعد الطبیعاتی، دونوں طرح کی شاعری میں غیر منطقی ہئیت دراصل ایک طرح کا استعارہ ہے۔

مولانا حسرت موہانی نے ان نزاکتوں سے صرف نظر کرتے ہوئے محض اس بات پر اکتفا کیا ہے کہ غالب، مومن اور ان کے متبعین کے کلام میں اکثر شعر ایسے ہیں جن بے معنی نہیں کہا جا سکتا لیکن جن کا مطلب بیان کرنا کوہ کندن وکاہ برآوردن نہیں۔ جیسا کہ میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں، غالب کا اکثر کلام مبہم کی ضمن میں آتا ہے لیکن مومن کا بیشتر کلام اس معنی میں مشکل ہے کہ اس کے حل ایک سے زیادہ نہیں ہیں اور جو بھی حل ہے وہ وسیع تر معنی سے عاری ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ جن اشعار میں کثیر المعنویت کی کیفیت ہے۔ ان میں بہت کم ایسے ہیں جن میں اس قسم کی پہیلی پن یا معمائیت ہو جو مومن کا طرۂ امتیاز ہے۔ ہمارے زمانے میں مشکل شعر کی مثالیں عبدالعزیز خالد کے یہاں نمایاں ہیں۔ لیکن یہ ملحوظ خاطر رہے کہ کسی شعر کا اشکال اس کی دوسری خوبیوں کو منسوخ نہیں کرتا۔

(۲۳) غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال

مولانا کا یہ قول انتہائی باریک بینی پر دلالت کرتا ہے کہ غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال غزل میں علی الخصوص ناگوار ہے اور "یہ عیب زیادہ تر ان خشک شعرا کے کلام میں پایا جاتا ہے جن کی شاعری کو سوز و گداز سے بہت کم لگاؤ ہوتا ہے۔" لیکن اس بیان کے غائر مطالعے سے ان کی تنقیدی فکر اور طریق کار کی کمزوریاں بھی ظاہر ہو جاتی ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ لفظ مناسب یا نامناسب تو ہو سکتا ہے لیکن شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں

ہو سکتا۔ فصیح اور غیر فصیح لفظ کے بیان میں (اور فصاحت سے مراد ہی یہی ہے کہ مناسب لفظ مناسب جگہ پر رکھا جائے) شبلی نے یہ بات واضح کر دی ہے کہ کوئی لفظ بذات خود فصیح یا غیر فصیح نہیں ہوتا، اس کا محل استعمال اسے فصاحت کے درجے پر بٹھاتا یا گراتا ہے۔ مولانا نے جو اشعار نقل کئے ہیں ان میں سے بعض مزاحیہ یا خوش طبعی کے اشعار ہیں، ان میں ایسے الفاظ جان بوجھ کر لائے گئے ہیں جن کو مولانا کی نفاست پسند طبیعت پسند قبول نہیں کرتی۔ مثلاً عرش لکھنوی ؎

ہم جو مکاں میں ترے آئیں گے یار
غیر ہیں کیا ان کے پدر جائیں گے

اس شعر کے بارے میں ان کی رائے یہ ہے کہ "پدر کا لفظ اور یہ مضمون حد درجہ غیر شاعرانہ اور عرش کی بدمذاقی پر دلالت کرتا ہے"۔ یہ شعر ہے تو بالکل معمولی، لیکن اس کی وجہ "غیر شاعرانہ" الفاظ کا استعمال نہیں، بلکہ یہ ہے کہ اس کی خوش طبعی میں کوئی ندرت یا نسائی تازگی نہیں ہے بچکانہ پن ہے۔ حسرت کے قول کی دوسری کمزوری یہ ہے کہ وہ خشک اور سوز و گداز سے عاری کلام کا مفروضہ قائم کرتے ہیں۔ حالاں کہ بہت سے شعر "سوز و گداز" سے عاری ہونے کے باوجود خشک یعنی بے کیف نہیں ہوتے۔ سوز و گداز شعر کی خوبی ہے، یہ مفروضہ ہمارے بہت سے نقادوں اور شاعروں کے درپئے آزار رہا ہے۔ سوز و گداز دراصل ایک بے معنی اور غیر تنقیدی اصطلاح ہے۔ خاص کر اردو میں، جہاں نقادوں نے سطحی جذباتیت اور اصلی جذبے میں فرق بہت کم کیا ہے، سوز و گداز کی اصطلاح ہر اس شاعر کے لئے استعمال ہوتی آئی ہے جس کے کلام میں غم جاناں یا غم دوراں کے فارمولے برتے گئے ہیں۔ مولانا کا یہ نکتہ بہت عمدہ ہے کہ خاص کر غزل میں غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال ناگوار ہے۔ لیکن انھوں نے اس کی وجہ پر اظہار خیال نہیں کیا۔ وجہ دراصل یہ ہے کہ ہماری غزل عربیت آمیز، نامانوس الفاظ کے علاوہ عام بول چال میں بکثرت مستعمل الفاظ سے

بھی گریز کرتی ہے۔ جیسا کہ میں نے انھیں لکھا ہے، عربی کی الف لام والی ترکیب اردو غزل میں بہت کم صرف ہوئی ہیں اور ایسے الفاظ بھی بہت کم ہیں جن میں ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ ہندی الاصل حروف ہیں۔ قصیدہ میں ان کا استعمال نسبتہً زیادہ اور نثر میں اکثر ہوا ہے لہذا مولانا کے قول کو صحیح تر بنانے کے لیے یہ کہنا ہوگا کہ غزل کا ایک مخصوص لسانی مزاج ہے ایسے الفاظ سے حتی الامکان پرہیز کرنا چاہیے جو اس لسانی مزاج سے مطابقت نہ رکھتے ہوں۔ اور خوش طبعی یا چھیڑ چھاڑ والے طنزیہ اشعار کے علاوہ ایسے ہی اشعار میں غیر غزلیہ مزاج کے حامل الفاظ ملتے ہیں جن میں حقائق و اشیاء کے تعلق سے شاعر کا ذہنی اور جذباتی رد عمل تخیلاتی نہیں بلکہ تعقلاتی ہے۔ مومن، ناسخ، یگانہ اور جوش کے کلام میں ایسی مثالیں اکثر ملتی ہیں۔

(۲۴) سقوطِ حرف مثل ع، ک، و، ح، وغیرہ اس بات سے قطع نظر کہ مولانا کی نقل کردہ مثالوں میں سقوطِ حرف واؤ کی کوئی مثال نہیں ملتی یہ بات سمجھ میں آتی کہ انھوں نے ع، ک، و، ح وغیرہ کیوں لکھا۔ سقوط اگر غلط ہے تو ہر جگہ غلط ہے اس کے لیے چند حروف اختیار کرنا اور باقی کو محض وغیرہ کی ضمن میں رکھنا غیر منطقی معلوم ہوتا ہے۔ بہرحال سقوطِ ع کے بارے میں اپنے خیالات کا مفصل اظہار گزشتہ صفحات میں کر چکا ہوں۔ ہائے ہوز کے بارے میں بھی میں نے لکھا ہے کہ چونکہ بول چال میں ہائے ہوز (اگر وہ لفظ کے شروع میں ہو) کبھی کبھی غائب ہو جاتی ہے، اس لیے ایسے مواقع پر اسے ساقط کرنے میں کوئی عیب نہ ہونا چاہیے۔ سب سے مشکل مسئلہ حالی کے مندرجۂ ذیل شعر نے پیدا کیا ہے جسے حسرت موہانی نے سقوطِ حرف ک کی مثال میں پیش کیا ہے ؎

بادِ صبا گئی پھونک کیا جانے کان میں کیا
پھولے نہیں سماتے غنچے جو ہیں چمن میں

نتو بحرِ مضارع کی مشہور شکل مثمن اخرب (مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن دو بار) کے وزن پر کہا گیا ہے۔ مولانا کا خیال ہے کہ "باد صبا گئی پھونک" میں کاف ساقط الوزن ہے۔ اس حیرت انگیز رائے کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ حضرت موہانی عروض سے نابلد تھے ورنہ وہ ایسے تصرف کو، جو تمام شاعروں نے روا رکھا ہے اور جسے عروضی اساتذہ بھی صحیح قرار دیتے ہیں، معرضِ اعتراض میں نہ لاتے۔

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ایسی تمام بحروں میں، جنھیں عروضی زبان میں شکستہ کہا جاتا ہے، یعنی جن میں مصرع دو ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے اور جن میں دوسرا ٹکڑا لگھو (خفیف حرکت) کے بجائے گرو (طویل حرکت) سے شروع ہوتا ہے پہلے ٹکڑے کے اختتام پر ایک حرف ساکن کا زیادہ کرنا جائز سمجھا جاتا ہے بعض مثالیں حسب ذیل ہیں ۔ خاقانی:

خون دل شیریں است ایں مے کہ دہد رزبن — آبِ و گل پرویز ست آں خم کہ نہد دہقاں
اخواں کہ ز رہ آیند، آرند رہ آوردے — ایں قطعہ رہ آورد است از بہر دل اخواں

فیضی: نور تو بینش گداز حسن تو دانش گسل — فکر تو اندیشہ کاہ کنہ تو حیرت فزا

مومن: زود دل و گردہ غم کیوں یہ امید اثر — وہ ہی فلک ہے ہنوز وہ ہی زمیں ہے ہنوز

میر: کیا جانوں لذت درد اس کی جراحتوں کی
یہ جانوں ہوں کہ سینہ سب چاک ہو گیا ہے

غالب: دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

غالب: حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈا تم نے بارہا پایا

ذوق: تاکہ یہ گبر او یہود طاق پرست یوں باز — چھوڑ دیں شرک پوجنا آتش و آب و خاک و باد

فیضی اور مومن کے اشعار بحر منسرح مطوی مکسوف (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن دوبار) میں ہیں۔ اس بحر کے بارے میں تو عروضیوں کا واضح قول ہے کہ اس میں فاعلن کو فاعلات کے ساتھ خلط ملط کر سکتے ہیں۔ محولہ بالا اشعار میں یہی کیا گیا ہے۔ اگر ان اشعار کو بحر بسیط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) کے مطوی وزن (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) پر موزوں کیا جائے تو بات اور بھی صاف ہو جاتی ہے کہ اس بحر میں حشو اول کو مسبغ کر کے فاعلن کی جگہ فاعلان یا فاعلات رکھ سکتے ہیں۔

دوسری بحروں پر بحث کرنے سے پہلے اردو عروض میں ساکنات کا مقام سمجھ لینا چاہیے۔ اس کی مختصر تفصیل یوں ہے کہ اگر کسی حرف ساکن کے برابر کوئی متحرک آئے تو ساکن بھی متحرک ہو جاتا ہے۔ لہٰذا امن چوکے کا وزن فاعلات ہے لیکن اگر دو ساکن اور ایک متحرک جمع ہوں تو ساکن دوم ساقط ہو جاتا ہے معیار الاشعار میں راست گو کا وزن فاعلن قرار دیا گیا ہے محقق نے کہا ہے کہ اگرچہ راست گو کا وزن فاعلن ثقیل ہے لیکن اس کا وزن مفتعلن ثقیل تر ہے۔ اگر تین تین ساکن مصرع کے آخر میں اکٹھا ہو جائیں تو آخری دونوں کو ساقط کر سکتے ہیں (واقعہ یہ ہے کہ راست، زیست وغیرہ الفاظ میں بھی تین تین ساکن ہیں اور امن میں دو ساکن ہیں، لیکن بعض عروضی امن کے الف و میم کو یک جا فرض کر کے محض نون کو ساکن قرار دیتے ہیں اور راست میں را کو الگ کر کے محض س اور ت کو ساکن گردانتے ہیں) بہر حال، بنیادی بات یہ ہے کہ تین ساکن والے لفظوں میں آخری ساکن کو حشوین میں بھی ساقط کرنا درست ہے۔ چنانچہ عروض سیفی میں ؏

کارد برکش گوشت برگشتاسپ را

کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن دیا ہوا ہے یعنی کارد کی دال، گوشت کی ت اور گشتاسپ کی بائے فارسی ساقط قرار دی گئی ہیں۔

زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مصرع کے آخر میں اگر کوئی ساکن بچ رہے تو اسے تقطیع میں شمار کرنے یا نہ کرنے کی آزادی حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی شعر کا وزن بیان کرنے کیلئے اس کے مصرع ثانی کا لکھا جاتا ہے کیونکہ یہ پہلے مصرعے کے آخر میں کوئی حرف ساکن زاید ہو اور دوسرے مصرع میں نہ ہو۔ یا دوسرے مصرع میں زاید ہو لیکن پہلے میں نہ ہو۔ پہلی صورت کی مثال سودا کا یہ مقطع ہے۔

جو یہ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب
ان کی خدمت میں میں لیکر یہ غزل جاؤں گا

شعر کا وزن دبحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع ہے نہ کہ رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع مسبغ یعنی مصرع اولی میں "خوب" کی ب تقطیع میں شمار نہ ہو گی۔ دوسری صورت کی مثال غالب ہے

درخور عرض نہیں جوہر بے داد کو جا
نگہ ناز ہے سرمے سے خفا میرے بعد

یہاں شعر کا وزن دبحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطع مسبغ ہے نہ کہ رمل مثمن مخبون محذوف (جو مصرع اولی کا وزن ہے)۔ لیکن یہاں بھی "بعد" کی دال کو تقطیع میں نہ شمار کرکے وزن مخبون محذوف مقطوع پر تمام کیا جا سکتا ہے۔ یہ سب جھگڑے اس لئے پیدا کئے گئے کہ ہمارے یہاں ہر ہر حرف کو ناپنے کی رسم ہے، مزید برآں یہ کہ اردو اردو فارسی میں بہت سے مصرعے دویا دو سے زیادہ ساکن حرف رکھنے والے الفاظ پر ختم ہوتے ہیں، جب کہ عربی میں (لبقول محقق) ایسا نہیں ہے۔ لہذا اس صورت حال سے نپٹنے کے لئے طرح طرح کے انوکھے راستوں سے نئے نئے زحافات محقق صاحب نے ایجاد کئے۔ حقیقت بہرحال وہی رہی کہ مصرع کے آخر میں اگر ایک ساکن بچ رہے تو اسے تقطیع میں شمار کرنے یا نہ کرنے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

چنانچہ اساتذہ نے اپنے تصرف سے یہ اصول وضع کیا کہ عروض و ضرب میں مسبغ (یا تسبیغ کی طرح کے دوسرے تغیرات بیک ساکن رکھنے والے) موازین کا اجتماع ایسے موازین کے ساتھ جائز ہے جن میں اس طرح کا تغیر بہ زیادت نہ ہو۔ شکستہ یعنی مصرع دو حصوں میں منقسم کردینے والی بعض بحروں کے حشو اول میں بھی اسی وجہ تغیر بہ زیادت یک ساکن برپا کرنے والے زحافات کا استعمال جائز قرار دیا گیا۔ محولہ بالا اشعار کی مثال اس کے ثبوت کے لئے کافی ہے۔

ایک بات یہ بھی قابل لحاظ ہے کہ شکستہ بحروں میں یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ شعر دراصل مربع ہے، یعنی مصرع دو ہی رکن پر تمام ہو جاتا ہے (مفعول فاع لاتن وغیرہ) کتابی عروض (مثلاً معیار الاشعار) میں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ لہذا جب مصرع مفعول فاع لاتن پر ختم مانا جائے تو فاع لاتن کی جگہ فاع لی یا ن (یعنی روئے دل بر کی جگہ روئے دلدار) لکھا جاسکتا ہے اور اس بات کی آزادی بھی ہے کہ دلدار کی رے کو تقطیع میں نہ شمار کیا جائے یا فاع لی یان کو فاع لاتن کا ہم وزن قرار دیا جائے۔ حالی نے یہی کیا ہے ؎

بادھیا گئی پھونک / کیا جانے کان میں کیا

اس مصرع کا وزن مفعول فاع لاتن، مفعول فاع لاتن بالکل صحیح ہے "پھونک" کا ک تقطیع میں شمار نہیں کیا گیا ہے۔ یا اسے شمار کر کے مصرع کے پہلے ٹکڑے کا وزن مفعول فاع لی یان یا مفعول فاع لاتان پڑھیے اور عروض کی کتابوں کے ورق پلٹیے کہ اس پر کون سا زحاف وارد ہوا تو پتا چلے گا کہ اس کو مسبغ کہہ سکتے ہیں اور ایسی بحروں میں عروض و ضرب کے علاوہ حشو اول میں بھی سالم اور مسبغ کا اجتماع جائز ہے۔ بحر الفصاحت میں مختلف بحور کی ضمن میں ایسی متعدد مثالیں درج ہیں۔

اس بحث پر قول فیصل کی تلاش ہو تو آرزو لکھنوی کی ایک مختصر، گمنام لیکن انتہائی

دلچسپ وزیحث اس کتاب میزان الحروف کا مطالعہ کیجئے۔ (صفحہ ۳۰ تا ۳۱) آرزو لکھتے ہیں:

.....اکثر زحافات سے دو رکن مزاحف ہونے کے بعد یکساں نہیں رہ جاتے اور انھیں کی تکرار سے وزن پورا کیا جاتا ہے جیسے بحر رجز مثمن مطوی مخبون مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن۔ تو ایک مصرع ایک شعر کے حکم میں آجاتا ہے کیونکہ دو دو رکنوں پر نظام ترتیبی تمام ہو جاتا ہے۔ پھر دو رکن مکرر آکر حروف و حرکات کی مطابقت سے تصدیق وزن کر دیتے ہیں اور ہر شعر چار ٹکڑے کرکے پڑھا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ عرف عام میں ایسی ہر بحر کو شکستہ بحر کہتے ہیں۔

مصرع کے درمیانی وقفے بجائے سکون سادی، سکون کبیر کی شان پیدا کر لیتے ہیں جہاں ایک ساکن آسانی سے کھپ جاتا ہے۔ مثلاً غالب کے مندرجۂ ذیل مطلع میں ؎

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت / درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار / کوئی ہمیں ستائے کیوں

ہر مصرع کے پہلے ٹکڑے میں ایک ساکن بڑھا ہوا ہے جس کا وزن ہے۔ مفتعلن، مفاعلان مگر دوسرے دونوں ٹکڑوں کا وزن مفتعلن مفاعلن ہے۔

میرا خیال ہے اس مسئلے پر اس سے بہتر گفتگو ممکن نہیں، مزید کچھ لکھنا محض تضیع اوقات ہے۔

(۲۵) شکستِ ناروا | اس پر تفصیلی گفتگو پچھلے صفحات میں گزر چکی ہے۔ مزید بحث

کی ضرورت نہیں، صرف اس بات کا اعادہ کافی ہے کہ شکست ناروا کی دریافت معائب سخن کا بہترین کارنامہ ہے۔

(۲۶) ایطائے جلی و دیگر عیوب قافیہ

ایطائے جلی کے باب میں مولانا نے اپنے زیادہ تر خیالات کی بنیاد شوق نیموی کے اقوال پر رکھی ہے۔ خود شوق نیموی کے بیانات میں کوئی نئی بات نہیں انھوں نے وہی باتیں دہرائی ہیں جو اس سلسلے میں اساتذہ کہتے آئے ہیں۔ لہٰذا ضروری یہ ہے کہ ایطاء اور قافیئے کے بارے میں کچھ بنیادی چھان بین کی جائے۔

مولانا کا بیان ہے کہ "قافیے کی جملہ خرابیاں عموماً اور ایطائے جلی خصوصاً ناگوارِ سماعت ہوتی ہیں۔" اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ قافیے کی بنیاد صورت پر ہے، صوت پر نہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو قافیے کے بارے میں بہت سے مستند اقوال باطل ٹھہرتے ہیں مثلاً ایطا کی متفق علیہ تعریف یہ ہے کہ قافیہ کا لفظاً و معناً مکرر لانا ایطاء ہے۔ لہٰذا یہ بھی قول مستند ہے کہ اگر قافیہ معناً مکرر نہ ہو تو ایطا نہیں یعنی کان بمعنی معدن اور کان بمعنی گوش کا قافیہ درست ہے۔ اسی طرح علی بمعنی اونچا اور علی بمعنی علی ابن ابی طالب کا بھی قافیہ درست ہے۔ دوسرا مستند قول یہ ہے کہ خاص اور آس، بات اور احتیاط وغیرہ قافیے (جن میں صورت مختلف ہے لیکن آواز متحد) بھی غلط ہیں۔ ظاہر ہے کہ اگر قافیے کا حسن یہ ہے کہ اس میں تکرار نہ ہو تو کان بمعنی معدن اور کان بمعنی گوش کا قافیہ بھی غلط ہونا چاہیئے۔ معنی بدل جانے سے آواز تو بدلتی نہیں، اور نہ شکل بدل جانے سے ہر جگہ آواز بدل جاتی ہے۔ جب سین اور ص کی آواز ایک سی ہے تو ان کا قافیہ کرنے میں کوئی عیب نہ ہونا چاہیئے۔

اصل بات یہ ہے کہ قافیے کے بارے میں ہمارے اساتذہ کے خیالات بنیادی طور پر غلط ہیں۔ قافیے کی خوبی یہ ہے کہ اس سے تکرارِ صوت کی توقع پوری ہوتی ہے۔

لیکن اگر تکرارِ صوت سے یہ مراد لی جائے کہ جو آوازیں ایک مصرعے کے آخر میں آئی ہیں وہی بعینہٖ مکرر آئیں گی تو یہ تکرار ناگوار ہو جاتی ہے کیوں کہ اس سے تنوع کی توقع نہیں ہوتی۔ قافیے کا لطف تکرار کے ساتھ تنوع میں ہے۔ اگر قافیہ پورے کا پورا مکرر لایا جائے تو وہ قافیہ نہیں ردیف بن جاتا ہے اور یہ قول صاحب المعجم ردیف بے قافیہ محال ہے۔ یعنی ردیف اسی وقت قائم ہوتی ہے جب قافیہ ہو اور قافیے کی اصل شرط یہ ہے کہ اس میں تکرار کے ساتھ تنوع ہو۔ اگر محض تکرار یا محض تنوع ہو تو قافیہ منعقد نہ ہوگا۔

ایطا کی تمام بحث کو اسی اصول کی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ قدیم عروضی حسب معمول ہمارے اساتذہ سے زیادہ ہوشیار تھا۔ چنانچہ خلیل ابن احمد نے مختلف المعنی لیکن متحد الصوت الفاظ کے قافیے کو (جسے ہمارے علما جائز کہتے ہیں) غلط ٹھہرایا ہے۔ کامل عیار یعنی ترجمۂ معیار الاشعار مع متن از منظور علی اسیر (لکھنؤ۔۱۹۰۳) میں صفحہ ۲۷ پر مندرج ہے کہ خلیل ابن احمد تکرار قافیہ باختلاف معنی کو بھی داخل ایطا جانتا ہے، الا بہ اختلاف اسم و فعل۔ شمس الدین فقیر نے حدائق البلاغت میں یہ نکتہ اچھا نکالا ہے کہ تکرار قافیہ بہ اختلاف معنی اس لیے عیب نہیں ہے کہ اس میں تجنیس کی صفت پائی جاتی ہے لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ تجنیس کی صفت کا حسن قافیے کے عیب کو زائل نہیں کر سکتا۔ ورنہ ہم تکرار قافیہ کے ساتھ اور بھی بعض صنعتیں مثلاً ایہام کو روا رکھ کر تکراری قافیے کو درست گرداننے میں حق بجانب ٹھہریں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ صحیح نہ ہوگا۔ ایطائے خفی کے باب میں حدائق البلاغت کی رائے بالکل درست ہے کہ اگر تکرار ظاہر نہ ہو تو وہ ایطائے خفی ہے (مثلاً حیراں و سرگرداں، دانا و بینا وغیرہ) اس طرح کے قوافی میری رائے میں یہ ہے کہ ان میں کوئی عیب نہیں۔ مولانا کا مذہب اس باب میں معتدل ہے کہ "ایطائے خفی سے بچنا بہتر ہے لیکن اس کو معیوب اور متروک سمجھنا نہ مناسب ہے نہ صحیح۔" میں یہ کہتا ہوں کہ اگر یہ معیوب نہیں ہے تو اس سے بچنا بہتر کیوں

قرار دیا جائے؟ میرا خیال یہ ہے کہ ایطا محض ایطا ہے، یعنی ایطائے جلی تو ایطا ہے لیکن ایطائے خفی کوئی چیز نہیں۔ دانا، بینا/ آسماں، انساں/ دل نوازاں، چراغاں اس طرح کے قوافی میں مجھے کوئی عیب نہیں دکھائی دیتا۔ شوق صاحب نے ظلم یہ کیا ہے کہ وہ یہاں بھی ہندی، فارسی کی دیوار کھڑی کرتے ہیں اور بعض بعض صورتوں میں ہندی قافیوں میں ایطائے خفی تشخیص کرتے ہیں۔ الف و نون علامت جمع اگر فارسی الفاظ میں ہو تو ایطائے جلی ہے، لیکن یہی الف و نون اگر ہندی یعنی دیسی الفاظ میں علامت جمع ہو تو ایطا نہ ہوگا، کیوں کہ ایک جگہ فارسی جمع ہے اور ایک جگہ دیسی (بتاں، بڈیاں) وزداں، آندھیاں وغیرہ) اساتذہ کی یہ رائے ان کی عروضی فکر کے کھوکھلے پن کو ظاہر کرتی ہے، کیوں کہ اگر معنی پر قافیے کا دارومدار ہے تو بتاں اور بڈیاں کا قافیہ بھی اتنا ہی غلط ہونا چاہیے جتنا بتاں اور وزداں کا غلط ہے، اس میں ہندی اور فارسی کی بحث بے معنی ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ الفاظ کے لاحقات کو اصلی لفظ فرض نہ کرنا چاہیے۔ ممکن ہے فارسی میں ستم گر اور بت گر کا قافیہ اس لئے غلط قرار دیا گیا ہو کہ وہاں گر، مستقل لفظ فرض کیا جاتا ہو، لیکن اردو میں "گر" یعنی "بنانے والا" کوئی مستقل لفظ نہیں ہے اور نہ ہی ہمارے یہاں الف و نون جمع کی مستقل اور مسلسل علامت ہے۔ ہمارے یہاں تو ستم گر، بت گر بتاں، اور بڈیاں، وغیرہ مستقل لفظ ہیں۔ اس لئے ان کا قافیہ کرنے میں کوئی ہرج نہیں۔ احتیاطاً یہ کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ ستم گر اور بت گر وغیرہ میں "گر" کی تکرار تنوع کے اثر کو کم کر دیتی ہے اس لئے ستم گر اور بت گر کا قافیہ اتنا خوش آہنگ نہیں جتنا مثلاً ستم گر اور اکثر کا ہوگا۔ بتاں، وزداں، آندھیاں وغیرہ قافیے بالکل درست ہیں کیوں کہ ان میں الف و نون غنہ اس طرح اصل لفظ سے پیوست ہیں کہ لاحقے کی صورت ہی غائب ہو گئی ہے۔

یہی حالت بتوں، دلوں/ساتھیو، مسافرو ،، رہو وغیرہ کی ہے۔ دیسی الفاظ کے ساتھ جو تھوڑی بہت آزادیاں روا رکھی گئی ہیں کم سے کم اتنی ہی آزادیاں بدیسی الفاظ کے ساتھ بھی جائز ہونا چاہیئے۔

حاصل کلام یہ ہے کہ ایطائے خفی کا تصور باطل ہے۔ ایطا ضرور ایک عیب ہے لیکن یہ وہیں واقع ہوتا ہے جہاں قافیہ مکرر ہو اور کوئی صوتی تنوع نہ ہو۔ معنی کا تنوع معتبر نہیں صورت کا اختلاف لیکن تلفظ کا اتحاد قافیے کا عیب نہیں۔ قافیے کی صحت و عدم صحت کے بارے میں ہندی فارسی کی بحث اٹھانا بے معنی ہے۔ غیر ضروری قیود لگانا (مثلاً مرا، ترا/ستا، مٹا/ادھر، جدھر وغیرہ کا قافیہ نہ کرنا چاہیے انتہائی زیادتی ہے، کیونکہ ان قیود کے پیچھے وہ بنیادی اصول بھی نہیں ہے کہ قافیے کا لفظاً و معناً، مکرر لانا غلط ہے۔ ستا، مٹا/یہاں، وہاں/مرا، ترا وغیرہ میں نہ لفظی تکرار ہے نہ معنوی۔ اس طرح کے قافیوں کو عیب ٹھہرانے میں صرف یہی فائدہ ہے کہ نکتہ چینی اور خردہ گیری کی آسانی رہتی ہے اور ٹٹ پونجیوں کو بلاوجہ اپنی استادی دکھانے کا موقعہ فراہم رہتا ہے۔ ہمارے عروضیوں نے اس قسم کی قیود و بند کو اہمیت دے کر شعر گوئی کے فن کو مشکل نہیں بلکہ مضحکہ خیز اور فن سے زیادہ نٹ کا تماشا بنادیا۔

مولانا کا اعتراض بالکل درست ہے کہ ع۔ ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا، اور اس طرح کے دوسرے اشعار میں قافیہ اس لئے غلط ہے کہ زیر بحث شعر میں تقاضے کی جگہ سے تقاضا محض قافیے کی مجبوری سے لایا گیا ہے۔ لیکن یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اسے قافیے سے زیادہ محاورے کی غلطی کہنا چاہیئے۔ کیونکہ دریا دنیا وغیرہ کے ساتھ تقاضا کا قافیہ بالکل درست ہے، لیکن زیر بحث شعر میں محاورہ تقاضا کی جگہ تقاضے چاہتا ہے۔ اسی طرح مولانا کا یہ اعتراض بھی درست ہے کہ جو لفظ ردیف یا اس کا حصہ ہو اسے

مطلع کے علاوہ دوسرے اشعار کے آخر میں نہ لانا چاہیے جس سے تقابل ردیف کا دھوکا ہو۔

(۲۷) غلط العوام اس عنوان کے تحت مولانا نے نظم طباطبائی کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے جس میں بعض باتیں دل چسپ بعض محل نظر اور بعض بالکل مہمل ہیں۔ مولانا نظم کے اقوال کا محاکمہ یہاں ضروری نہیں کیونکہ خود حسرت موہانی نے ان پر کوئی استدراک نہیں کیا ہے بلکہ بحث کو سمیٹتے ہوئے مندرجۂ ذیل عبارت لکھی ہے جو اگرچہ نظم طباطبائی کے بیانات سے کلیتہً آمد نہیں ہوتی لیکن غلط العوام کے موضوع پر تقریباً حرف آخر کی حیثیت رکھتی ہے۔ مولانا کہتے ہیں کہ "محاورۂ عام کتنا ہی غلط ہو اس کے استعمال میں مضائقہ نہیں۔ البتہ محاورۂ عوام جو صرف بعض عوام اور جہلا کے دائرے تک محدود رہتا ہے اس کا استعمال بے شک معیوب اور قابل ترک ہے۔" اس میں صرف دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ اول تو یہ کہ محاورۂ عام کے استعمال میں "مضائقہ نہ ہوتا" اتنی انسب رائے نہیں ہے جتنی یہ کہ محاورۂ عام کا اتباع مستحسن اور فصیح ہے اور غلط محاورۂ عام کو ترک کر کے بزعم خود اصلی اور صحیح عبارت لکھنا معیوب و قبیح۔ ایسے ہی لوگوں کے لئے صائب نے کہا تھا کہ شعر مرا بہ مدرسہ کہ برد؟ دوسری بات یہ کہ محاورۂ عوام اور محاورۂ عام میں فرق کیوں کر ہو؟ مولانا نظم کی عبارت سے تو مترشح ہوتا ہے کہ جتنا بھی غلط العام ہے تقریباً سب غلط العوام ہے چنانچہ وہ تو سمجھ دار، وضع دار، علالت، یگانگت، جاگیرات، جہازات وغیرہ کو بھی غلط کہتے ہیں۔ اس کے برخلاف مولانا حسرت متروک استعمالات (مثلاً، اہل دلوں، گھر بہ گھر) یا قواعدی غلطیوں یا معنوی غلطیوں (تظلم بمعنی ظلم نہ کہ فریاد، طیوروں بجائے طیور) وغیرہ کو غلط العوام کہتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ دو

حضرات غلطی پر ہیں۔ غلط العام کا فیصلہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ جن ادیبوں کے بارے میں عام طور پر رائے ہو کہ وہ زبان کے رموز سے واقف اور اظہار خیال پر کافی قدرت رکھتے ہیں، ان کی تحریروں میں اگر کوئی لفظ آئے تو چاہے وہ غلط ہی کیوں نہ ہو، اسے غلط العام فصیح کی ضمن میں رکھنا چاہیئے۔ متروکات کو طے کرنے کے لئے اسی طرح کے ہمعصر ادیبوں کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔

اس بحث میں بہت سی باریکیاں بھی ہیں جن پر سیر حاصل گفتگو کرنے کا موقعہ نہیں لیکن بعض اشارے ضروری ہیں۔ مثلاً ایک سوال تو یہ ہے کہ مذکر مونث اور تلفظ کے بارے میں کیا طریقہ اختیار کیا جائے؟ ہماری زبان میں عربی فارسی کے ہزاروں الفاظ ایسے ہیں جن کا تلفظ اصل سے مختلف طریقے پر کیا جاتا ہے۔ بعض تو ایسے ہیں جن کا صحیح تلفظ اب بالکل متروک ہے، مثلاً شکوہ جس کا صحیح تلفظ شکوی اور پورش جس کا صحیح تلفظ یرش ہے۔ ایسے الفاظ کے بارے میں میری رائے یہ ہے کہ ان کا مستعمل تلفظ صحیح ہے اور صحیح یعنی اصلی تلفظ اردو کے لئے غلط ہے۔ دوسری طرح کے الفاظ (اور ان کی تعداد کثیر ہے) ایسے ہیں جن کا صحیح تلفظ شاذ ہو گیا ہے، مثلاً خاکہ جس کا صحیح تلفظ خاکا اور وسط، جس کا صحیح تلفظ وسط (بروزن نظر) ہے۔ ان کے بارے میں میرا خیال یہ ہے کہ آپ جس طرح چاہیں بولیں، وقت آہستہ آہستہ خود ہی ایک تلفظ کو مقبول اور ایک متروک کر دے گا۔ تیسری قسم ان الفاظ کی ہے جن کا صحیح تلفظ صرف شعر میں مستعمل ہے (جیسے جمع، قطع، شہر وغیرہ) یہاں میری سفارش یہ ہے کہ شعر میں بھی ان کے مروج تلفظ (یعنی جمع قطع شہر سب بروزن خبر) کو جائز قرار دینا چاہیئے لیکن ان کو بروزن جبر باندھنے پر اصرار نہ کرنا چاہیئے۔ چوتھی قسم کے الفاظ وہ ہیں جن کا صحیح تلفظ متداول ہے لیکن غلط تلفظ بھی سننے میں آتا ہے۔ یہاں میری رائے میں صحیح تلفظ پر اصرار کرنا چاہیئے۔ مذکر مونث کا معاملہ یوں ہے کہ اگر کوئی

لفظ ایک سے زیادہ ادیبوں نے مذکر یا مونث لکھ دیا تو اس کے مذکر یا مونث ہونے کے لئے اتنی سند کافی ہوگی، بشرطیکہ ان ادیبوں کے بارے میں عام رائے ہو کہ وہ زبان کے رموز سے واقف اور اس کے ذریعہ اظہار پر کافی قدرت رکھتے تھے۔ مثلاً اقبال نے پرہیز کو مونث باندھا ہے۔ اگر کسی دوسرے اہم ادیب کے یہاں بھی پرہیز مونث مل جائے تو اس کو مونث بھی مان لینے میں کوئی مضائقہ نہیں، لیکن چوں کہ اکثریت نے اسے مذکر لکھا ہے اس لئے مذکر کو غلط نہ کہنا چاہیئے۔ اس سلسلے میں فارسی کے پرانے فرہنگ نگاروں کے اصول پر عمل کرنا مناسب ہوگا۔ انھوں نے بہت سے الفاظ کے مخصوص یا منفرد معنی محض ایک یا دو اہل زبان شعرا کے استعمال کی سند پر لکھے ہیں۔ فیلن اور سید احمد دہلوی نے بھی اردو کے بعض الفاظ کے معنی بیان کرنے میں یہ اصول اختیار کیا ہے۔ مولانا حسرت موہانی، داغ کا یہ شعر نقل کرتے ہیں ؎

شکل اصلی سے کبھی رنگ، تبدل نہ ہوا
غنچہ گل ہو کے کھلا گل کبھی بلبل نہ ہوا

اور کہتے ہیں کہ "تبدل بجائے تبدیل جہلا کی زبان ہے" تعجب ہے کہ داغ نے اس کو کیوں کر جائز رکھا؟ حالاں کہ ظاہر ہے جب داغ نے اسے جائز رکھا ہے تو یہ جہلا کی زبان کیوں کر ہوئی؟ فارسی شعرا نے درجنوں عربی الفاظ بدلے ہوئے معنوں میں استعمال کئے ہیں۔

(۲۸) حشو حشو کے بارے میں مولانا نے جو کچھ لکھا ہے، حرف بہ حرف صحیح اور اکثر شعرا کے لئے تازیانۂ عبرت ہے۔ کمی صرف یہ ہے کہ انھوں نے صرف چند الفاظ اور وہ بھی دو حرفی الفاظ مثلاً تو، یہ، اب، بس وغیرہ کی حشویت سے بحث کی ہے۔ حشو کا تفصیلی مطالعہ زیادہ وسعت چاہتا ہے۔ آئندہ صفحات میں اس مسئلہ پر کچھ گفتگو ہوگی۔

(۲۹) ذو معنی مشتقات مصدر کا استعمال

اصلاً یہ چیز وہی ہے جسے جگت کہتے ہیں۔ معلوم نہیں مولانا نے اسے کیوں الگ عنوان کے تحت رکھا۔ وہ خود ہی کہتے ہیں کہ "دوراز کار باتوں کی بے لطفی ضلع جگت کی بے لطفی سے کم نہیں بلکہ کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔" ضلع جگت کے باب میں طبا طبائی نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ "جہاں محض ضلع بولنے کے لئے محاورے میں تصرف کرتے ہیں وہاں ضلع برا معلوم ہوتا ہے اور جب محاورہ پورا اترے تو یہی ضلع بولنا حسن دیتا ہے۔" رعایت لفظی پر جو گفتگو پچھلے صفحات میں آ چکی اور مولانا نظم کے اس جملے کے بعد اس مضمون پر مزید خامہ فرسائی کی ضرورت نہیں۔ حسرت موہانی کو تزئین شعر سے کوئی دلچسپی نہ تھی کیونکہ وہ موضوع کو ہئیت سے الگ سمجھتے تھے۔ انھیں یہ احساس نہ تھا کہ ہئیت اگر خوبصورت ہو تو موضوع بھی خوب صورت ہو جاتا ہے۔

(۳۰) زیادتی زحاف یا رکن

زیادتی زحاف بے معنی فقرہ ہے کیونکہ زحاف ایک طرح کا تغیر ہے جس کے ذریعہ شعر کا وزن متغیر ہوتا ہے، یہ بات غلط ہو گا یا درست ہو گا۔ زیادتی کمی کا کوئی تصور زحاف کے ساتھ نہیں ہے۔ مولانا نے زیادتی رکن کی ضمن میں غالب کی مشہور مثال پیش کی ہے ؎

دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالبؔ

وہ نظم طبا طبائی کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اس مصرع میں دو حرف وزن زبانی سے زائد ہو گئے ہیں۔ نظم طبا طبائی کے اس ایراد نے بڑی شہرت پائی اور اس

غلط فہمی کا، کہ یہ مصرع وزن سے خارج ہے، شاید اب تک مکمل ازالہ نہیں ہو سکا ہے۔ جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں اس مصرع میں ایک غیر معروف اور تقریباً متروک زحاف خزم استعمال ہوا ہے جس کی رو سے مصرع کے شروع میں ایک یا دو بلکہ چار حرف تک بڑھ سکتے ہیں۔ محقق طوسی کہتے ہیں (صفحہ ۸۴) "تغیر بہ زیادت کہ خاص است بہ اوائل مصاریع اس کو خزم کہتے ہیں...... انتہا یہ ہے کہ کلمہ مرکب چار حرف سے ہے۔ اول مصرع میں زیادہ پایا ہے۔" (ترجمہ اسیر) مثالوں کے بیان میں کہتے ہیں (صفحہ ۲۲۲۔ ترجمہ اسیر) "کبھی یہ زیادت مصرع دوم میں ہوتی ہے اور زیادہ ایک حرف سے بھی لائے ہیں، یعنی چار حرف کا کلمہ اور یہ بہت کم ہے۔" یہ بات صحیح ہے کہ اس سے پہلے محقق اس زحاف کو "نہایت گراں و ناپسندیدہ" بتا چکے ہیں اور یہ آگے بھی لکھا ہے کہ "متاخرین اس کا استعمال نہیں کرتے واللہ اعلم"۔ لیکن خزم کے وجود سے انکار نہیں ہے۔ یہ بھی لکھا ہے (صفحہ ۲۲۱) کہ یہ زحاف کسی مخصوص بحر کا پابند نہیں ہے۔ محقق نے زیادت دو حرف کی مثال میں ع۔ کہ مرگ کند بر تن تو تافتن کی تقطیع مفتعلن مفتعلن فاعلن پر کی ہے اور لکھا ہے کہ لفظ "کہ" پر خزم ہے۔

اس تفصیل سے واضح ہو گیا ہو گا کہ ع۔ دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب میں پہلے "رک" پر خزم ہے اور مصرع کی تقطیع مفعولن فاعلن مفاعیلن فع پر ہو گی۔ طباطبائی نے مزید زیادتی یہ کی ہے کہ ان کے خیال میں (بحوالہ حسرت؟) اوزان رباعی میں سے جس وزن میں سبب خفیف سب سے زیادہ ہیں اس میں یہ مصرع یوں ہو گا۔ ع۔ دل رک رک کر بند ہوا ہے غالب۔ اور اس صورت میں زمین بدل جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ رباعی کے جس وزن میں سبب خفیف سب سے زیادہ ہیں وہ محض اسباب خفیف پر مشتمل ہے اور اس کے سوا زین مفعولن مفعولن مفعولن فع ہیں۔ طباطبائی نے مفعولن مفعول مفاعیلن فع کو سب سے کثیر تعداد میں اسباب خفیف

پر مشتمل بتا کر ناواقفیت کا ثبوت دیا ہے۔

(۳۱) قافیت، طو وغیرہ

اس پر گفتگو قافیئے کے بیان میں گذر چکی ہے۔

(۳۲) کے سے کی جگہ کے ایسے

معلوم ہوتا ہے کہ رسالے کے اختتام تک آتے آتے مولانا کو یہ محسوس ہونے لگا کہ معائب کی فہرست ابھی کافی حد تک طویل نہیں ہوئی ہے، اس لئے وہ خردہ گیری پر مائل ہو گئے۔ ان کا یہ بیان کہ "لکھنؤ اور نواح لکھنؤ میں کے، سے کی جگہ بات چیت کے وقت کے ایسے بھی بولتے ہیں۔ یہ تقریر میں جائز ہے مگر تحریر خصوصاً نظم میں بلاشبہ اچھا نہیں معلوم ہوتا۔" اس وجہ سے محل نظر ہے کہ وہ خود کہہ چکے ہیں کہ محاورہ کتنا ہی غلط کیوں نہ ہو لیکن اس کے استعمال میں مضائقہ نہیں۔ اگر لکھنؤ اور نواح لکھنؤ میں محاورۂ عام کے ایسے کی جگہ کے سے روا رکھتا ہے تو اعتراض کی گنجائش نہ رہی۔ موجودہ محاورے کے اعتبار سے کے سے، کے ایسے، جیسے سب روا ہے۔

(۳۳) ہی حرف حصر کا غلط استعمال

مولانا کا ارشاد بالکل بجا ہے کہ "ہی" کو اسی لفظ کے فوراً بعد استعمال کرنا چاہیے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ لیکن موجودہ محاورہ آہستہ آہستہ لفظ "ہی" کی جگہ بدلنے پر مائل ہو رہا ہے۔ چنانچہ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں نے ہی آپ کو خط لکھا تھا
یہ کتاب لکھنؤ میں ہی مل جائے گی

دھوپ کی ہی تپش کیا کم تھی

پاؤ بھر ہی گھی بہت ہو گا

ان تمام جملوں میں "ہی" اپنی روایتی جگہ پر نہیں ہے، لیکن غلطی محسوس نہیں ہوتی۔ وجہ یہ ہے کہ جس لفظ پر زور دینا مقصود ہو اگر اس کے بعد کوئی علامت فاعلی حرف جار، اسم مقدار وغیرہ آجائے تو "ہی" کو اس کے بعد رکھتے ہیں۔ یعنی میں ہی نے آپ کو خط لکھا تھا کی جگہ میں نے ہی آپ کو خط لکھا تھا بولتے ہیں۔ یہی محاورہ عام ہے اور میرے خیال میں اس کا تتبع کرنا چاہیئے۔

(۳۴) اردو میں بعض الفاظ مثلاً سیہ کا استعمال بلا اضافت

مولانا کا ارشاد ہے کہ سیہ، گنہ، وغیرہ مخففات صرف فارسی میں ہیں، اس لئے ان کو اردو میں مرکب صورت لکھنا جائز لیکن مفرد ناجائز ہے۔ یہاں بھی میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ جب کسی لفظ کی مخفف صورت اردو میں مروج ہو چکی ہے تو پھر اس کو محض فارسی کا سمجھنا زیادتی ہے۔ نگاہ/نگہ/شاہ/شہ/گناہ/گنہ/سیاہ/سیہ/گیاہ/گیا/گیہ/پناہ/پنہ/وغیرہ اساتذہ نے استعمال کئے ہیں۔ ان کا وہی حکم ہے جو نون غنہ والے الفاظ کو بے نون غنہ یا با نون غنہ صرف کرنے کا ہے۔ اس سلسلے میں اصولی بحث گزشتہ صفحات میں ملاحظہ فرمایئے۔

(۳۵) بے پردگی اور سخافت مضمون

مولانا کا خیال ہے کہ ایسے اشعار جن سے معشوق کا بازاری، بد چلن یا ہرجائی ہونا ثابت ہو معیوب ہیں۔ اسی طرح وہ ایسے اشعار پر بھی معترض ہیں جن میں بزرگان دین و مذہب کا مذاق اڑایا گیا ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار کو اچھا نہیں کہہ سکتے لیکن

عام طور پر اس کی وجہ یہ ہو گی کہ ایسے اشعار میں اسلوب جذبے کی کوئی ندرت نہ ہو گی
ایسا موضوع چونکہ بہ مشکل ہی تخلیقی تہ داری یا معنویت کا حامل ہو سکتا ہے اس
لئے شعر بھی اچھا نہ ہو گا۔ ورنہ اصولی طور پر یہ ممکن ہے کہ ایسا شعر بھی کسی ایسی ندرت
یا نزاکت کا حامل ہو جو اسے قابل قبول بنا دے۔ مولانا کی بحث صرف غزل کے اشعار
تک محدود ہے، ورنہ ہجو اور طنز و مزاح میں اکثر اچھے شعر ایسے اسلوب ادا یا مضمون
کے حامل ہوتے ہیں جن کو مولانا کی متانت انگیز نہیں کر پاتی۔ خود غزل میں خوش
طبعی اور چھیڑ چھاڑ کے مضامین عہد قدیم سے بندھتے چلے آ رہے ہیں۔ ان کی خوبی
یہی ہے کہ ان میں کوئی بے تکا پن، کوئی scandalous یا shocking کر دینے والی
بات ہے۔ داغ کا شعر جس کے بارے میں مولانا کہتے ہیں کہ "میت اور لاش وغیرہ
مکروہ الفاظ کے علاوہ میت کا اٹھ کھڑا ہونا بہ غایت ناگوار سخیف مضمون ہے"
دراصل خوش طبعی کا شعر ہے۔ اور اس کے لئے بے تکے پن ہی میں اس کا لطف ہے۔

میت پہ میری آ کے دل ان کا دہل گیا
تعظیم کو جو لاش مری اٹھ کھڑی ہوئی

اس طرح کے اشعار ولی سے لے کر سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزلوں میں عام
ہیں۔ غزل کو چھوٹی موٹی اور بڑے کی بو بنا کر رکھنے کی کوشش حالی نے شروع
کی تھی اور یہ سعی اس درجہ مشکور ہوئی کہ لوگ اسے محض آہ و زاری اور ہجر و فراق
تک محدود رکھنے لگے۔ ہجر و فراق میں سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ جب معشوق سے ملاقات
نہ ہو گی تو وہ تمام جسمانی افعال و حرکات جو وصال میں ہم سے سرزد ہوتے ہیں، از خود
ٹلٹ باہر ہو جائیں گے۔ ہم لوگوں میں یہ خیال عام ہے کہ عشق اسی وقت
تک مستحسن ہے جب تک اس میں بوس و کنار وغیرہ نہ ہو۔ پاکیزگی سے مراد یہ لی گئی
ہے کہ انگلی سے بھی چھونا گناہ سمجھا جائے۔ ایسی صورت حال میں غزل کے وہ تمام مضامین

جو میر و مومن وغیرہ نے روا رکھے تھے، معیوب قرار دیے گئے اور وہ سب چھیڑ چھاڑ، کھیل کود، جسمانی سطح پر معشوق کا مشاہدہ، تھوڑا بہت پھکڑ پن، جو میر تو میر، غالب جیسے تجرید پسند اور تعقل کوش کے یہاں بھی جھلک اٹھتا ہے، غزل کے کنوارپن پر بھینٹ چڑھا دیے گئے۔ یہاں تک کہ مولانا حسرت موہانی جو خود فاسقانہ شاعری کے بڑے مداح اور مبلغ تھے، بے تکے پن، لفظی ولسانی مشق اور خوش طبع چھیڑ چھاڑ کو برا کہنے لگے۔

ایسا نہیں ہے کہ غیر سنجیدگی غزل کا لازمی جز ہے یا غیر سنجیدہ اشعار کی وہی معنوی قدر و قیمت ہے جو ایسے اشعار کی ہے جن میں معنی کی دنیائیں آباد ہیں۔ غیر سنجیدہ قسم کے اشعار من حیث الجنس اتنے معنی خیز نہیں ہو سکتے جتنے دروں بینی، کشف ذات و کائنات اور اظہار ذات پر مبنی اشعار ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ غزل یا شاعری کی فضا کو اکدم حابس اور پسینہ میں شرابور کر دیا جائے۔ ہر وقت نہ سہی تو کبھی کبھی سہی، لیکن غزل کا شاعر بھی ہماری آپ کی طرح کا انسان بن جائے تو کیا حرج ہے، ایسا بھی کیا ہے کہ شاعر بے چارہ ڈکنس کی ہیروئنوں کی طرح مسلسل قبض کا شکار ہو اور اس کی لغت میں جائے ضرور کی جگہ نہ ہو۔

"معائب سخن" کے غیر معمولی کتاب ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ جگہ جگہ اختلاف کرنے کے باوجود جگہ جگہ مولانا کی فکر کے تقلیدی، غیر تنقیدی، اور غیر تجزیاتی رجحان کے احساس کے باوجود مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ فن شعر کے بہت سے رموز مجھ پر اس وقت پوری طرح منکشف ہوئے جب میں نے معائب و محاسن کا مطالعہ کیا۔ صفحات بالا میں بہت سی باتیں ایسی ہیں جو

مولانا کی کتابیں پڑھے بغیر میرے ذہن میں نہ آتیں۔ ایک طرح سے ان رسالوں اور علی الخصوص "معائب سخن" کی وہی اہمیت ہے جو "مقدمۂ شعر و شاعری" اور "ہماری شاعری" کی ہے۔ یعنی ان کتابوں سے اختلاف ممکن بلکہ ضروری ہے لیکن ان کو نظر انداز کرنا بہت بڑی غلطی ہو گی۔ گزشتہ نسل کے نقادوں نے ان تین کتابوں سے وہی کچھ حاصل کیا جو وہ چاہتے تھے انھوں نے من حیث المجموع ان کا مطالعہ نہ کیا۔ یہ ان کی تنقید میں بہت بڑی کمی رہ گئی۔

باب پنجم

غلطی عیب نہیں ہے

اس عنوان کا مطلب یہ نہ نکالنا چاہیئے کہ غلطی حسن یا ہنر ہے، مقصود صرف یہ ہے کہ شعر میں غلطی اور شعر میں عیب دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ غلطی محض غلطی ہے، اگر نہ ہو تو اچھا ہے لیکن اس کی موجودگی میں بھی شعر اچھا ہو سکتا ہے۔ اس کے برخلاف عیب ایک خرابی ہے اور شعر کی مستقل خرابی کا باعث ہوتا ہے۔ شعر میں اگر عیب ہے تو وہ شعر اچھا نہیں ہو سکتا، غلطی ہے تو ممکن ہے غلطی کے باوجود شعر اچھا ہو۔ مولانا حسرت موہانی نے اپنی کتاب معائب سخن میں یہی گڑبڑ کی ہے کہ وہ عیب اور غلطی کو ایک ہی درجے میں رکھ گئے ہیں، بلکہ ان کا زیادہ تر زور غلطیاں دکھانے پر صرف ہوا ہے، عیب کی طرف انھوں نے کم توجہ کی ہے۔

فنی حیثیت سے شعر کا مطالعہ دراصل اس بات کا مطالعہ ہے کہ جو مضمون ادا ہوا ہے وہ الفاظ میں کس طرح سے اور کس طرح کے الفاظ میں ادا ہوا ہے۔ قدیم نقاد اس نکتے سے باخبر تھے لیکن چونکہ انھوں نے اصول تنقید مدون نہ کیے تھے یا ان کے زمانے میں اصولوں کے

مدون کرنے کا رواج ہی نہ تھا، اس لئے ان کی عملی تنقید کو نظریاتی اور تجزیاتی حیثیت بنا ہی نہ حاصل ہو سکی۔ حالی اور ان کے متبعین نے نظریات اور اصول مدون کئے لیکن انھوں نے فنی مباحث کو پس پشت ڈال دیا۔ نظم طباطبائی اور حسرت یا اور نزدیک آئیے تو اثر لکھنوی وغیرہ جو قدیم تنقید کے دلدادہ تھے، ایک طرف تو حالی سے متاثر تھے اور دوسری طرف نظریہ سازی میں کمزور تھے۔ اس طرح موضوع کی ہیئت پر برتری کا مفروضہ ان لوگوں سے نہ ٹوٹ سکا۔ انھوں نے فنی نکات پر گفتگو کی لیکن اکثر غلط مبحث ہی کرتے رہے۔

اس بات کو تسلیم کر لینے کے بعد کہ فنی حیثیت سے شعر کا مطالعہ ممکن ہے۔ اور اس مطالعے کا لازمی نتیجہ یا تقاضا یہ نہیں ہے کہ موضوع یا محصل مفہوم کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا جائے، بلکہ شعر کی ایک داخلی حیثیات بھی ہوتی ہے اور موضوع اسی حد تک شعر میں سما سکتا ہے جس حد تک وہ الفاظ کے ذریعہ ظاہر ہوا ہے، یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ شعر کے فن کا مطالعہ از سرِ نو کیا جائے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر کا اسلوب ہی سب کچھ ہے اس معنی میں کہ ایک مضمون کو دو مختلف اسالیب میں ادا کیجئے تو مضمون کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہو جائے گا۔ شعر میں معنویت اسی طرح آتی ہے کیونکہ مضامین تو بہت سارے ایسے ہیں جو عام اور متداول ہیں ان کو ادا کرنے کے طریقے مختلف ہو جائیں تو مضمون بھی اس حد تک بدل جائے گا جس حد تک ادائیگی کا طریقہ بدلا ہے۔ ایسے دو شعروں کا وجود نہیں ہے جو بالکل متحد المضمون ہوں لیکن پھر بھی مختلف شعر ہوں۔ اگر ایک شعر کا مضمون کسی دوسرے شعر کے مضمون سے بالکل متحد ہے تو وہ اس شعر کی ہو بہو نقل ہی ہوگا، دوسرا شعر نہ ہوگا۔ مثلاً ظاہر ہے کہ سرخ، لال، احمر، یہ سب الفاظ عمومی طور پر ایک ہی معنی رکھتے ہیں لیکن یہ ظاہر ہے کہ جو سرخ ہے وہ لال نہیں ہے اور جو سرخ یا لال ہے وہ احمر نہیں ہے۔ رلکے نے اسی لئے کہا تھا کہ جو لفظ شعر میں استعمال ہو جائے چاہے وہ حرف جار کی طرح کا عام اور معمولی لفظ کیوں نہ ہو

بالکل منفرد اور لاثانی ہو جاتا ہے۔

جب بہت سے الفاظ ایک عام مفہوم کو ادا کر سکتے ہیں لیکن شعر میں یقیناً اور نثر میں غالباً ایک لفظ اپنے مرادف کے بالکل برابر مفہوم نہیں رکھتا تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ شعر میں معنی کی کثرت اسی وقت ممکن ہے جب الفاظ غیر ضروری طور پر نہ استعمال کئے جائیں کثرت الفاظ اور کثرت معنی ایک ہی نہیں ہیں۔ فنی حیثیت سے شعر گوئی کا بنیادی اصول یہ ہے کہ الفاظ کم سے کم استعمال کئے جائیں لیکن شعر مکمل معلوم ہو یا اگر کچھ مقدرات ہوں تو ذہن ان کی طرف فوراً منتقل ہو سکے۔ دو الفاظ یا دو فقروں یا دو مصرعوں کے درمیان معنوی خلیج دوسری چیز ہے یہاں بات صرف اس مشینی طور کی ہو رہی ہے جس کے ذریعے الفاظ شعر میں باندھے جاتے ہیں ضروری یہ ہے کہ شاعر کم سے کم الفاظ استعمال کرے لیکن غیر تکمیلیت کا احساس نہ ہو۔ فنی اعتبار سے شعر گوئی کے تمام عیوب اسی اصول کی پابندی نہ کرنے کی وجہ سے معرض وجود میں آتے ہیں۔ اگر الفاظ اتنے کم ہیں کہ شعر نامکمل رہ گیا تو گویا اظہار نامکمل رہ گیا۔ یا الفاظ تو موجود ہیں لیکن ان سے وہ مفہوم ادا نہیں ہوتا جو شعر کا مقتضا ہے یا الفاظ مفہوم کی تعمیر میں ہماری مدد نہیں کرتے تو اظہار ناقص رہ گیا۔ ناقص یا نامکمل اظہار شعر کا عیب ہے کیونکہ یہی ایک ایسی کمی ہے جو شعر کا مقتضا پورا کرنے میں سد راہ ہوتی ہے۔ غلطی میں یہ صورت نہیں ہوتی کیونکہ غلطی کے باوجود شعر کا مقتضا پورا ہو سکتا ہے۔ اگر شاعر نے مذکر کو مونث باندھ دیا ہے، واحد کو جمع لکھ دیا یا کوئی بھی ایسی صورت اختیار کی جو قواعد یا محاورے کے خلاف ہے تو اس سے شعر کے مقتضا میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ مذکر مونث ہی کو لیجئے۔ بعض مثالیں حسب ذیل ہیں۔ ؎

اقبال:

ضمیر لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز
اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دم ایجاد نہیں

ناسخ:- کسی دل تک رسائی ہو سکے تو عرش ہے یہ بھی
عزیزو گر نہیں معراج ممکن عرشِ اعظم کا

مصحفی: محنت، دل جھمکے ہے یوں چشم سے پڑ کے تری
تو کہے جگنو ہے اس میں کہ شرر باندھ گئی ہے

ناسخ کا شعر تو معمولی ہے لیکن معراج کو مذکر باندھنے سے شعر میں کوئی ایسی خرابی واقع نہیں ہوئی جسے اظہارِ مدعا کا نقص کہا جا سکے۔ یہ ضرور ہے کہ اسے بآسانی مونث کیا جا سکتا ہے۔ اقبال نے پرہیز کو مونث باندھا ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر پھر بھی لاجواب رہتا ہے۔ میں پچھلے کم و بیش پندرہ برس سے کوشش میں ہوں کہ کسی صورت سے دوسرا مصرع اس طرح کہہ دوں کہ اس کا معیار ویسا ہی بلند رہے مگر پرہیز مذکر بندھ جائے، لیکن کامیابی نہیں ہوتی۔ غالب نے اثبات کو مذکر بھی لکھا ہے جو صحیح ہے ؂

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اثبات کی تذکیر کے قائل تھے۔ پھر بھی انھوں نے نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا لکھا، یعنی جان بوجھ کر غلط لکھا۔ لہٰذا اس شعر میں اثبات کا مذکر نہ ہونا کوئی ایسا سقم نہیں پیدا کر رہا ہے جس کی بنا پر وہ شعر کو ناکام یا نامکمل سمجھے۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ نفی سے کرتا ہے اثبات تراوش گویا بالکل سامنے کی اصلاح تھی لیکن غالب نے اس لئے نہیں قبول کی کہ کرتا میں الف بہت دب جاتا ہے اور آہنگ میں مخل ہوتا ہے۔ یعنی اگر غلطی نہ ہوتی تو شعر میں ایک غیر ضروری بدصورتی پیدا ہو جاتی۔ بہرحال موجودہ صورت میں تینوں شعروں کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ ان میں مذکر مونث کی غلطی ہے لیکن نہ تو ادائے مطلب میں کوئی نقص یا شعر کی تکمیلیت میں کوئی کمی نہیں واقع ہوئی، اس لئے تینوں شعرا سے غلطی کا ارتکاب تو ہوا لیکن اس غلطی نے شعر کی خوبی کو منسوخ نہیں کیا۔ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا

ہے کہ ایسی غلطی عیب ہے جو شعر کی خوبی یا خوبیوں کو منسوخ کر دے۔ غلطی کے مضمون کو غالب نے خوب باندھا ہے جب وہ کہتے ہیں ؎ غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ۔ یعنی نالے کو رسا باندھنا مضمون کی غلطی ہے، لیکن یہ ممکن ہے کہ جب نالے کو رسا باندھا ہو تو مضمون غلط لیکن بے عیب بندھا ہو۔ مصحفی کے شعر میں بھی شرر کو مذکر لکھ سکتے ہیں اگرچہ ردیف بدل جاتی ہے، لیکن شعر اس قدر خوب صورت اور دونوں تشبیہیں آنسو اور لخت دل کے لئے اتنی مناسب ہیں کہ شرر کا مونث بندھنا معمولی بات معلوم ہوتا ہے۔

تذکیر و تانیث ہی نہیں قواعد روزمرہ اور محاورے کی درجنوں غلطیاں شعرا سے سرزد ہوتی رہتی ہیں لیکن اکثر تو شعر کی خوبی کے سامنے بالکل نظر انداز ہو جاتی ہیں اور کبھی کبھی جب ان پر نگاہ ٹھہرتی بھی ہے تو وہ غلطیاں بہت اہم نہیں معلوم ہوتیں کیوں کہ شعر سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے کبھی کبھی انھیں غلطیوں کی وجہ سے حاصل ہوتا ہے اور کبھی کبھی ان اغلاط کے باوجود شعر سے اتنا کچھ حاصل ہو جاتا ہے کہ پھر اس پر ایراد کرنا محض خردہ گیری معلوم ہوتی ہے۔ حسرت موہانی کو بھی اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ وہ ذوق کو غالب اور مومن سے صحیح تر شاعر مانتے ہیں لیکن غالب اور مومن کو ذوق پر فوقیت دیتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں فیض اس کی بہترین مثال ہیں۔ ممکن ہے بہت سے استاد ٹائپ شعرا کے مقابلے میں فیض کے یہاں اغلاط زیادہ ہوں لیکن اس کے باوجود فیض کا کلام ان سب اساتذہ پر بھاری ہے۔ اثر لکھنوی نے فیض کی خوبیوں کی تحسین کے ساتھ ساتھ اس بات پر افسوس کا اظہار کیا تھا کہ وہ زبان و بیان کا لحاظ نہیں رکھتے اور یہ کہ اگر وہ ایسا کرتے تو ان کی شاعری اور بھی اچھی ہو جاتی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اغلاط کا نہ ہونا شعر کی ایک اہم اور اضافی خوبی ہے لیکن اغلاط سے اس درجہ احتراز کرنا کہ اچھا شعر بھی ترک ہو جائے دانش مندی نہیں۔ مصحفی اور اقبال اگر اتنے محتاط ہوتے تو وہ شرر اور پرہیز کو مذکر باندھنے کے چکر میں اتنے عمدہ شعر سے ہاتھ دھو بیٹھتے۔ یا اقبال مندرجہ ذیل شعر میں خودنگہداری (یعنی خود داری، خود تمکین) کی مخدوش ترکیب کو ترک کر کے ایک ایسا شعر گنوا دیتے جو اس تمام غزل نما نظم یا نظم نما غزل

میں جو خود اعلیٰ معیار کی ہے۔ چراغ کی طرح روشن ہے۔ بالِ جبریل ص ۶ ؎

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

غالب نے دعویٰ کیا تھا کہ وہ جب تک کسی لفظ یا ترکیب کو اساتذہ کے یہاں نہیں دیکھ لیتے، اسے شعر میں نہیں باندھتے۔ ظاہر ہے کہ یہ دعویٰ غلط تو ہے ہی (کیوں کہ انھوں نے سیکڑوں نئی ترکیبیں ایجاد کی ہیں) لیکن اس دعوے کے باوجود اس شعر کو اپنے دیوان میں شامل کرنے میں عذر شاید غالب کو بھی نہ ہوتا۔ دریائے ناپیدا کراں کی مناسبت سے ساحل جو دریا کی نگہ داری کرتا ہے اس قدر معنی خیز ہے کہ کوئی اچھا شاعر اسے ترک نہیں کر سکتا اور اس کی خاطر خود نگہ داری سے کے غلط ہونے کا خدشہ بھی قبول کر سکتا ہے۔

اگر شعر میں کوئی حسن نہ ہو تو غلطی یقیناً ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ رشید احمد صدیقی نے کہا ہے کہ بعض لوگوں کے کلام میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس میں کوئی خرابی نہیں ہوتی لیکن اس میں خرابی یہ ہوتی ہے کہ کوئی خوبی بھی نہیں ہوتی۔ اس قول کا تعلق محض بندش کی سستی یا چستی سے نہیں ہے۔ بندش کی سستی کی تعریف یہ ضرور ہے کہ شعر میں کوئی غلطی نہ ہو لیکن کوئی حسن بھی نہ ہو۔ لیکن اس کے علاوہ یہ نکتہ بھی توجہ طلب ہے کہ جہاں بندش سست ہو گی وہاں غلطی نہیں تو کوئی نہ کوئی عیب ضرور ہو گا۔ شرط صرف ڈھونڈھنے کی ہے اگر شعر حسن سے عاری ہو، عیب سے بھی عاری ہو اور اس میں غلطی بھی ہو تو اس سے زیادہ بخبر شعر کچھ نہیں ہو سکتا۔ عیب دار شعر کے لئے ممکن ہے کہ وہ شعر ہو لیکن ناقص ہو۔ عیب وحسن سے عاری شعر کی وقعت خراب نثر سے بھی کم ہوتی ہے اور اس میں غلطی بھی ہو تو کڑوے نیم پر کریلا چڑھنے کا لطف آجاتا ہے۔ فیض کے یہاں جہاں بہت سے شعر ایسے ہیں جو غلطی کے باوجود اچھے ہیں یعنی ان میں کوئی عیب نہیں ہے تو ان کے بعض ہم عصر شعرا کے کلام میں ایسے بھی شعر بہت ہیں جو عیب وحسن سے عاری ہیں اور ان میں غلطی بھی ہے۔

غلطی کی تعریف میں اس طرح متعین کرتا ہوں کہ وہ استعمال جو قواعد یا روزمرّہ یا محاورے یا کسی اصول مثلاً اصولِ قافیہ کے خلاف ہو غلط ہے لیکن شرط یہ بھی ہے کہ غلطی اظہارِ مطلب یعنی مقصد کے شعر کے پورے ہونے میں مخل نہ ہو۔ خلافِ محاورہ کی بعض مثالیں فیض کے یہاں دیکھئے ؎

(۱) نہ سوال وصل نہ عرضِ غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

یہاں حکایتیں بات چیت کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ حالانکہ حکایت بمعنی بات چیت تو ہے لیکن جمع کی صورت میں حکایتیں بمعنی کہانیاں ہے[1]۔ اس غلطی کے باوجود شعر اس لئے اچھا ہے کہ دلِ زار کی مجبوریاں خود اس کے اختیارات پر دال ٹھہرائی گئی ہیں اور وہ اختیار بھی اس سے چھن گئے ہیں "عہد" کا لفظ معشوق کی ستم رانی یا حکم رانی کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے درد کا مطلع دیکھئے ؎

قتلِ عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

لفظ "عہد" نے معشوق کو عام انسان کی سطح سے اٹھا کر حاکم کے درجے پر بٹھا دیا ہے فیض کے شعر میں اس کی وجہ سے ایک سیاسی معنویت بھی آ گئی ہے جو شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ مزید معنویت چاہے سیاسی ہو یا غیر سیاسی شعر کا حسن ہے۔

(۲) کہاں گئے شبِ فرقت کے جاگنے والے
ستارۂ سحری ہم کلام کب سے ہے

---

[1] لیکن اس غلطی کے لئے مومن کی سند پیش کر کے فیض یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر مومن نے اسے جائز رکھا تو وہ بھی جائز سمجھتے ہیں

وہ گلے وہ شکوے وہ حکایتیں وہ مزے مزے کی حکایتیں ۔ تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

"ہم کلام" متکلم یعنی معروف کلام کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ ہم کلام کے لئے قائل کے علاوہ مانوس ضروری ہے ورنہ ہم کلامی نہ ہو پائے گی۔ مصرع اولیٰ میں شب فرقت میں جاگنے کا دعویٰ کرنے والوں کی بغیر حاضری پر طنز کیا گیا ہے، جب وہ غائب ہیں تو ستارہ سحری ان سے ہم کلام نہیں ہو سکتا۔ خود کلامی میں ہی معروف ہو سکتا ہے۔ اس غلطی کے باوجود شعر اس لئے اچھا ہے کہ امتحان عشق میں ناکام ہونے والوں کے لئے شب فرقت کے جاگنے والوں کا استعارہ بدیع ہے اور رات کے گزر جانے کو انشائیہ جملے کے بجائے خبریہ جملے سے ادا کیا ہے کہ ستارہ سحری... خبر ہمیشہ انشا سے بہتر ہوتی ہے۔

(۴) اگر شرر ہے تو بھڑکے جو پھول ہے تو کھلے
طرح طرح کی طلب تیرے رنگ لب سے ہے

شرر کی صفت بھڑکنا نہیں ہے۔ اس غلطی کے باوجود مصرع ثانی میں "طلب" کا لفظ اس قدر بلیغ (طلب نشے کی بھی ہوتی ہے) اور مصرع اولیٰ میں احتمالات اس قدر عمدہ ہیں کہ شعر پھر بھی اچھا ہو گیا ہے علاوہ بریں صرف لب کے بجائے رنگ لب کہہ کر صفت کے ذریعہ موصوف کو بیان کیا ہے۔ یہ بھی انشائیہ کے مقابلے میں خبریہ انداز بیان ہے رنگ لب آگ کی طرح گرم و سرخ بھی ہے اور پھول کی طرح نازک بھی۔ اس طرح تشبیہ میں ترکیبی انداز پیدا ہو گیا ہے مصرع اولیٰ کے احتمالات کا سلسلہ میر سے ملتا ہے ؎

معلوم نہیں کیا ہے لب سرخ بتاں میں
اس آتش خاموش کا ہے شور جہاں میں

نازکی اس کے لب کی کیا کہئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

رنگ لب میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اگر صرف لب ہوتا تو بھڑکنے میں اضحوکہ صورت حال پیدا ہو جاتی اور طلب میں کنایت یہ ہے کہ متکلم کے لئے معشوق کا رنگ لب بالکل خاموش ہے، نہ کھلتا

بہتر کرتا ہے۔

اس طرح کی مثالیں کہ غلطی سے شعر کا حسن مجروح نہیں ہوتا، دوسرے شعرا کے یہاں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اقبال، غالب اور ناسخ کے ایک، دو شعر اوپر گذر ہی چکے ہیں۔ اصول قائم کرنے کے لئے اتنی مثالیں غالباً کافی ہوں گی اب ضرورت ہے کہ عیب کی چھان بین کی جائے۔ عیب کی تعریف میں نے یہ متعین کی ہے کہ وہ شعر عیب دار ہو گا جس میں الفاظ ادائے مطلب سے قاصر یعنی شعر کا مقتضا پورا کرنے میں معاون نہ ہوں۔ اس کی مندرجہ ذیل صورتیں ممکن ہیں:۔

(۱) شعر میں کوئی لفظ یا الفاظ غیر ضروری ہوں۔

(۲) شعر کا عندیہ کچھ ہو لیکن الفاظ سے مطلب کچھ نکلے۔ اسکی ایک شکل پہلوئے ذم بھی ہے۔

(۳) مفہوم پست ہو لیکن الفاظ اتنے کم ہوں کہ مفہوم ادا نہ ہو سکے اور مقدرات ایسے ہوں کہ ان کی طرف ذہن آسانی سے منتقل نہ ہو۔

(۴) خیال کسی اور شعر سے مستعار ہو لیکن پست کر دیا گیا ہو۔

پہلے عیب کو مختصراً حشو، دوسرے کو عجز بیان، تیسرے کو اشکال غیر ضروری اور چوتھے کو سرقہ یا توارد کہہ سکتے ہیں۔ توارد ممکن ہے اخلاقی عیب نہ ہو لیکن اس صورت میں شعری عیب ضرور ہے جب اس سے بہتر شعر اسی مضمون کا موجود ہو لیکن یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ تیسرے عیب کے بارے میں انتقال ذہنی کی حد تک قطعی حکم ہمیشہ نہیں لگایا جا سکتا کیوں کہ ممکن ہے جس شعر میں انتقال ذہنی میرے لئے مشکل یا دیر آمد ہو وہ آپ کے لئے ایسی کوئی مشکل نہ پیش کرے۔ اشکال کے بارے میں اس حد تک تو کہا جا سکتا ہے کہ فلاں شعر میں مقدرات کی طرف ذہن عام طور پر آسانی سے منتقل نہ ہو گا، لیکن اسے قول فیصل نہیں کہہ سکتے۔ مثلاً مومن یا موسیٰ ہی کیوں، ناسخ و آتش کے بہت سے شعروں کے بارے میں

مجھے بڑی مشکل ہوتی ہے کسی اور کے لیے مومن اور ناسخ و آتش کے شعر قریب الفہم مگر داغ کے شعر بعید الفہم ہو سکتے ہیں۔ اس میں مشق و مزاولت، ذہنی آب و ہوا اور مزاج کی بناوٹ کو بھی بہت دخل ہے۔ اسی لئے میں نے اس عیب کو تیسرے درجے پر رکھا ہے۔

حشو کی تعریف میرے نزدیک بھی وہی ہے جو اساتذہ نے بیان کی ہے لیکن اس ترمیم کے ساتھ کہ حشوِ ملیح اور حشو متوسط کوئی چیز نہیں۔ اگر کوئی بظاہر بے کار لفظ شعر میں کار آمد ہے تو وہ حشوِ ملیح نہیں بلکہ محض کار آمد لفظ ہے۔ حشو کی تعریف یہ ہے کہ جو لفظ معنی میں کوئی اضافہ نہ کرے وہ حشو ہے۔ اب اگر وہ لفظ حشو ہے تو حشو ہی رہے گا، ملیح کہہ کر اسے اعزازی نمبر اور متوسط کہہ کر پاس ہونے بھر نمبر نہیں دیئے جا سکتے۔ اس سلسلے میں نظم طباطبائی نے غالب کے مندرجۂ ذیل شعر پر جو شرح لکھی ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے ؎

کیوں نہ ہو چشمِ بتاں محوِ تغافل کیوں نہ ہو
یعنی اس بیمار کو نظارے سے پرہیز ہے

طباطبائی لکھتے ہیں: "ایک بات یہ بھی یہاں غور کرنے کی ہے کہ لفظ تغافل پر مطلب تمام ہو گیا تھا، مگر مصرع تمام ہونے میں کچھ اور بڑھانے کی ضرورت تھی اور ایسی ضرورت پر جو لفظ بڑھائے جاتے ہیں وہ اکثر بھرتی کے اور بے مزہ ہوتے ہیں۔ مثلاً کوئی کم مشق ہوتا وہ یہاں پر ہر گھڑی کا لفظ یا رات دن کا لفظ یا ہم نفس وغیرہ کہہ دیتا اور لفظ گودڑ کی طرح بھرے ہوئے بدنما معلوم ہوتے لیکن مصنف نے کس خوبی سے مصرع کو پورا کیا یعنی کیوں نہ ہو کو مکرر لائے اور اس سے حسن اور بڑھ گیا۔" اس تفصیل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصرعے کے آخر میں "کیوں نہ ہو" حشوِ ملیح نہیں بلکہ اپنی حیثیت میں کار آمد ہے۔

حشو کی وہ صورت کم تر درجے کا عیب ہے جس میں ایک ہی مختصر لفظ زائد ہو اور وہ بھی اس طرح کہ وہ مصرعے کے وسط میں کہیں ہو (وسطی ارکان کو حشو کہتے ہی شاید اس لئے ہیں) وسط میں آنے کی وجہ سے عیب کم و بیش پوشیدہ رہتا ہے۔ مثلاً ؎

قائم چاندپوری:۔ کیا جنس وفا جس کے یہ سینے میں ہوئی خاک
اس گھر کی طرح جس کو لگے بے خبر آتش

جرات:۔ خدا جانے کرے گا چاک کس کس کے گریباں کو
ادا سے اس کا چلنے میں اٹھالینا یہ داماں کو

حسرت کا قول ہے کہ دونوں اشعار میں "یہ" حشو ہے۔ میں کہتا ہوں کہ یہ تو حشو ہے ہی جرأت کے مطلع میں "گا" بھی قطعاً حشو ہے لیکن مصرع کے بیچ میں آنے کی وجہ سے ان سے نظرانداز ہو گیا۔ حسرت کی مہیا کردہ بعض اور مثالیں دیکھئے ؎

میر حسن:۔ کہتا نہیں کہ مجھ سے ہر اک خوب رو ملے
کوئی ملے کہ یا نہ ملے ایک تو ملے

بقول حسرت اس شعر کے مصرع ثانی میں کاف بیانیہ حشو ہے، میرا خیال ہے کہ "یا" بھی حشو ہے کیوں کہ "کوئی نہ ملے" سے فقرہ تمام ہو جاتا ہے۔ "تو" کے زائد ہونے کی ایک عمدہ مثال مولانا نے پیش کی ہے ؎

مجروح:۔ کیا بتاؤں نشان منزل دوست
دیر و کعبہ تو اس کی راہ میں ہیں

وہ مصرع ثانی کی اصلاح کر کے ثابت کرتے ہیں کہ "تو" بالکل حشو ہے۔ کعبہ و دیر اس کی راہ میں ہیں۔ اسی طرح اب، بس، اسے وغیرہ الفاظ کے حشو ہونے کی بھی مثالیں حسرت نے پیش کی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اگر ایک سے زیادہ الفاظ کا حشو ہونا یا ایک ہی بات کو غیر ضروری طور پر کہنا حشو تکرار کہلائے تو بس، اب، اسے، یہ، وہ وغیرہ کا حشو ہونا حشو تمیزی کہا جانا چاہیئے۔ عیب بہر حال عیب رہتا ہے، صرف مدارج بدلتے رہتے ہیں عہد جدید کے شعرا میں فراق کے یہاں حشو اور عجز بیان کے عیوب جس کثرت سے نظر آتے ہیں اس کی مثال کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی، خاص کر کسی ایسے شاعر کے

یہاں حسن کی عظمت و شہرت کا سکہ اتنا ہی رائج الوقت ہو جتنا فراق صاحب کا سکہ ہے

(۱) اب اکثر چپ چپ سے رہے ہیں یوں ہی کبھو لب کھولیں ہیں
پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

پہلے مصرع میں اب اور دوسرے میں پہلے اور پھر اس کے بعد اب کی وجہ سے تکرار نا روا کے علاوہ دونوں میں سے ایک مصرع پورے کا پورا حشو ہو گیا ہے۔ جو بات ایک مصرعے میں ہے تقریباً بعینہٖ وہی بات دوسرے میں بھی کہی گئی ہے۔ پہلے فراق کو دیکھا ہوتا بظاہر نیا معلوم ہوتا ہے لیکن جب ایک مصرعے میں اب اکثر چپ چپ سے رہے ہیں کہہ دیا تو بات صاف ہو گئی کہ ماضی کا معاملہ ہے۔ کوئی ایک مصرع کم کر دیجئے بات اتنی ہی رہتی ہے۔ علاوہ بریں شعر میں توارد کا عیب بھی ہے کیوں کہ اس مضمون پر ابو طالب کلیم کا معجزہ صدیوں سے ہم لوگوں کا منھ چڑا رہا ہے ؎

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی
دہن بر چہرہ زخمے بود بہ شد

(۲) آنکھوں سے جو بات ہو گئی ہے
اک شرح حیات ہو گئی ہے

ایک تو چھوٹی بحر ہے، الفاظ یوں ہی کم ہیں، اس پر طرہ یہ کہ دوسرے مصرعے "میں لفظ ایک قطعاً زائد بلکہ حد اہمال تک پہنچا ہوا ہے۔ کیوں کہ اک شرح حیات سے گمان گزرتا ہے کہ ایک سے زیادہ شرحیں بھی ہو سکتی تھیں۔

(۳) اس دور میں زندگی بشر کی بیمار کی رات ہو گئی ہے

یہاں مطلع سے بدتر عالم ہے کیونکہ زندگی بیمار کی رات ہو گئی ہے سے بات پوری ہو جاتی ہے "اس دور میں" برائے بیت اور "بشر کی" قطعاً حشو ہے۔ بلکہ "بشر کی" کے بجائے "ہماری" ہوتا تو کمزور سہی لیکن ایک بات بنتی۔

فراق صاحب کے یہاں عجزِ بیان اور حشو اکثر پیوستہ آتے ہیں۔ چنانچہ روپ کی پہلی اور انتہائی مشہور رباعی ہے

ہر جلوے سے اک درسِ نمو لیتا ہوں
لبریز کئی جام و سبو لیتا ہوں
پڑتی ہے جب آنکھ تجھ پہ اے جانِ بہار
سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

اس کا مصرع ثانی پہلے یوں تھا ؎

چھلکے ہوئے صد جام و سبو لیتا ہوں

اثر لکھنوی نے اعتراض کیا کہ چھلکے ہوئے کے معنی ہیں خالی یا کم بھرے ہوئے، جب کہ کہنا ہے چھلکتے ہوئے یعنی لباس بھرے ہوئے۔ فراق صاحب نے اس کو خاموشی سے تسلیم کر کے لبریز کئی جام و سبو... کر دیا اور عجزِ بیان کا عیب رفع ہو گیا۔ لیکن اس رباعی میں اب بھی ہر مصرع عیب دار ہے مصرع اولیٰ میں اک بالکل حشو ہے۔ دوسرے مصرع میں جام و سبو میں سے ایک حشو ہے اور کئی کا لفظ متعدد کے مفہوم کو پوری طرح نہیں ادا کر رہا ہے۔ تیسرے مصرع میں اے جانِ بہار پورے کا پورا حشو ہے کیونکہ اس سے محبوب کی شخصیت یا صورت کی تعبیر میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ آخری مصرعے میں سرحدوں کو عجزِ بیان ہے کیونکہ سرحد کافی تھا۔ موجودہ صورت میں گمان ہوتا ہے کہ سنگیت ایک سے زیادہ سرحدیں رکھتا ہے اور شاعر ان کو بیک وقت چھو لیتا ہے۔ شعر کے مقابلے میں نثر میں اطناب زیادہ ہوتا ہے لیکن یہاں معاملہ بالکل برعکس ہے۔ اس رباعی کی نثر محض اتنی ہو گی:

[میں] ہر جلوے سے درسِ نمو اور کئی لبریز جام لیتا ہوں
تجھ پر جب آنکھ پڑتی ہے [تو] سنگیت کی سرحد
چھو لیتا ہوں۔

عجزِ بیان کی بعض بادیک مثالیں حسبِ ذیل ہیں۔ جلال لکھنوی ؎

وہ دل دیا ہے مجھے جس کو داغ بھی نہ ملا
ملا وہ غم کدہ جس کو چراغ بھی نہ ملا۔

شعر میں متکلم اپنی محرومی کا حال بیان کرتا ہے کہ مجھے دل بھی ایسا دیا جسے کوئی داغ تک نہ لگا۔ لیکن مصرع ثانی کی تمثیل اس محرومی کی نفی کرتی ہے۔ غم کدے میں یا غمکدے پر چراغ روشن کرنا ماتم کی علامت ہے اس لئے داغ جو دل کا چراغ ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن قیامت یہ ہے کہ وہ دل جس میں داغ تک نہ ہونے کا ماتم کیا جا رہا ہے۔ غم کدہ کس طرح ہو سکتا ہے؟ دوسرا مصرع پہلے مصرع کی نفی کرتا ہے۔ دونوں مصرعے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں لیکن تمثیل کو بیان سے مناسبت نہ ہونے کی وجہ سے عجز نظم کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔

(۲) نکلی ہے تن سے جان حزیں اک داس ہے

وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل اداس ہے

یہاں بھی بیان اور تمثیل میں کوئی مناسبت نہیں ہے کیوں کہ جان حزیں اگر کارواں ہے تو اس کی منزل نہیں ہو سکتا۔ جان۔ دل کی طرف مائل سفر نہیں ہوتی۔ علاوہ بریں تن سے کا ٹکڑا بھی حشو ہے، کیونکہ جان تن سے ہی نکلتی ہے، ایک بدیہی بات کو ظاہر کرنا کیا ضرور تھا۔

(۳) ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں

اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا (ناسخ)

مصرع اولیٰ میں "ہی" حشو ہے اور مصرع ثانی میں "اس لئے خاک سے ہوتے ہیں" کا فقرہ رکھ دینے سے مفہوم بدل گیا ہے۔ کہنا یہ چاہا ہے کہ زمین پر گلستاں اس لئے اگتے ہیں کہ اس پر ہزاروں گل اندام دفن ہیں۔ لیکن مصرعین کی نشست کچھ ایسی ہے کہ مفہوم یہ نکلتا ہے کہ چونکہ ہزاروں گل اندام خاک میں دفن ہیں اس لئے خاک سے گلستاں پیدا ہوتے ہیں۔ گویا اگر گل اندام سمندر میں دفن یا غرق ہوتے تو اس سے بھی گلستاں پیدا ہوتے۔ گلستاں اگنے کا ذکر پہلے اور اسکی توجیہہ بعد کرنیکی وجہ سے ایک مہمل صورت حال پیدا ہو گئی ہے۔ تشنہ نگی

احتیاط رکھی ہے کہ وقوعہ پہلے بیان کیا ہے اور توجیہہ بعد میں رکھی ہے ؎

زیر زمیں سے آتا ہے جو گل سو زر بکف　　قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا

ناسخ نے جب بعینہٖ یہی مضمون اختیار کیا تو عیب حشو کی وجہ سے ان کا شعر نہ صرف ناکام رہا بلکہ اس میں دوسرا عیب توارد کا بھی پیدا ہو گیا ؎

نکلتا ہے جو ہر گل زر بکف گلزار عالم میں
خدا جانے زمیں میں دفن یہ کس کا خزانہ ہے

غالب کا مشہور شعر جو ناسخ کے پہلے شعر کا ہم مضمون اور ناسخ سے بدرجہا بہتر ہے، اور خوبیوں کے علاوہ یہ بھی حسن رکھتا ہے کہ غالب نے بھی وقوعہ پہلے بیان کیا یعنی لالہ و گل کی شکل میں، حسینوں کے نمایاں ہونے کا ذکر پہلے کیا ہے ؎

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پنہاں ہو گئیں

غالب نے توجیہہ کی علت ہی نہیں رکھی، اس لئے زمین اور سمندر کے تقابل کا سوال بھی نہیں اٹھتا۔ ناسخ کمال سخن کی شہرت کے باوجود عجز بیان کے شکار ہو جاتے ہیں وہ۔ غالب سے ان کا تقابل اس سلسلے میں ہمیشہ مفید ثابت ہو گا۔ چنانچہ ایک شعر اور دیکھئے ؎

(۴) اشک تھم جائیں جو فرقت میں تو آہیں نکلیں
خشک ہو جائے جو پانی تو ہوا پیدا ہو

"فرقت" کا ٹکڑا حشو اور آہیں نکلیں اور ہوا پیدا ہوا میں پہلوئے ذم تو ہے ہی، لیکن عجز بیان یہ ہے کہ پانی خشک ہونے پر ہوا نہیں بنتا بلکہ گرم ہونے پر بھاپ کی شکل اختیار کرتا ہے۔ پانی جب بھاپ بنکر اڑ جاتا ہے تو دھوکا ہوتا ہے کہ وہ خشک ہو گیا۔ پانی خشک ہونے پر ہوا نہیں بلکہ بھاپ پیدا ہونیکی بات کہتے تو غنیمت تھا تمثیل غلط ہونیکی وجہ سے شعر بیکار ہو گیا اس کے برخلاف غالب نے پھر یہی ہوشیاری کی ہے کہ علت کا ذکر نہیں

کیا بلکہ ایک مشاہدے کو ایک مفروضے پر منطبق کر دیا ہے

ضعف سے گریہ مبدل بدم سرد ہوا　　باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

(۵) مصحفی: میں تو کل غش کر گیا تھا دیکھ کر اس گل کا رنگ

اشک نے بارے مرے منھ پر ذرا چھڑکا گلاب

دوسرے مصرعے کے حسن کی وجہ سے پہلا مصرع کہنا پڑا لیکن مصرع اولی میں "کل" کے حشو کے علاوہ مشکل یہ ہے کہ غش کی حالت میں آنسو آنے کا کوئی محل نہیں۔ مقصد تو یہ ہے کہ حیرت کی کیفیت کا اظہار ہو لیکن مصرع ثانی نے اشک باری یعنی جذباتی ہیجان کی کیفیت بیان کر دی جو حیرت سے متغائر ہے اور اپنے ہی آنسوؤں کو معشوق کے اشکوں کی صفت (یعنی گلاب کی طرح معطر اور لطیف ہونا) بخش دی۔ ظاہر ہے کہ شعر اپنے مقتضا کو پورا کرنے میں ناکام ہے۔

(۶) زہراب چشم کا کوئی قطرہ گرا تھا کیا

بستر ترے مریض کا دیکھا تو زرد تھا

مندرجہ بالا شعر کو پہلوئے ذم کی مکمل شکل کہہ سکتے ہیں، کیونکہ اس میں کوئی فقرہ یا کوئی لفظ کسی لفظ کا ایک ٹکڑا بھی فحش یا رکیک نہیں ہے لیکن پورے شعر سے ذہن مذموم مطلب کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ نازک مزاج لوگ ایسے اشعار میں بھی پہلوئے ذم کا عیب دریافت کر لیتے ہیں جن میں کوئی ایسا لفظ ہو جس سے کسی کم حیثیت چیز یا پیشے کی طرف دھیان جاتا ہو۔ چنانچہ بہ قول نظم طباطبائی، "لکھنوی طبائع" غالب کے اس شعر میں پہلوئے ذم دیکھیں گے کیونکہ "مدعی بنیے" سے دھوکا ہوتا ہے کہ بیچارے بنیے مدعی ہیں ہے

جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنیے

جو ناسزا کہے اس کو نہ ناسزا کہیے

میں اتنی نازک طبیعت نہیں رکھتا اس لیے میرے خیال میں صرف انھیں اشعار کو پہلوئے ذم

کا حامل کہنا چاہیئے جس سے کسی فحش یا رکیک مفہوم کی طرف ذہن راجع ہو۔ یہ صورت حال لفظی بھی ہو سکتی ہے اور معنوی بھی۔ معنوی صورت کی مثال عزیز کا شعر ہے۔ لفظی صورت سے مراد یہ ہے کہ الفاظ میں خود کوئی فحش مفہوم پوشیدہ نہ ہو لیکن ان کی نشست ایسی ہو کہ ابتذال یا رکاکت یا فحاشی پیدا ہو جائے۔ مثلاً اقبال کی نظم کا مشہور مطلع ہے ؎

(۸) یا رب دل مسلم کو وہ زندہ تمنا دے
جو قلب کو گرما دے جو روح کو تڑپا دے

مصرع ثانی میں ردیف و قافیہ کی نشست ایسی ہو گئی ہے کہ توجہ لامحالہ "تڑپا دے" کی طرف مبذول ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر کا عندیہ ایسا نہیں ہے لیکن جب ایسا مفہوم زیر زمین موجود ہے تو اسے عجز بیان ہی کہیں گے۔

(۹) اصغر گونڈوی:
کائنات دہر کیا روح الامیں بے ہوش تھے
زندگی جب مسکرائی ہے قضا کے سامنے

کائنات کا مفہوم مکان کا ہے اور دہر کا مفہوم زماں کا۔ لہذا کائنات دہر کا مطلب ہوا مکان زمان جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ اگر کائنات کو سرمایہ، حیثیت یا متاع کے معنی میں کیا جائے (میری کائنات ہی کیا ہے) تو مفہوم نکلتا ہے زمان کی حیثیت یا متاع۔ اب مشکل یہ ہے کہ زمان کی حیثیت کے ساتھ بے ہوش ہونے کا تصور مربوط نہیں ہوتا۔ اگر ایسا کر بھی لیا جائے تو کائنات دہر کے بعد "کیا" کے لفظ سے مترشح ہوتا ہے کہ روح الامیں کا مرتبہ کائنات دہر سے زیادہ ہے۔ (انسان کیا فرشتے غش غش کر اٹھے۔) ظاہر ہے کہ شعر کا مقتضا یہ نہیں ہے۔ لیکن مشکل ابھی ختم نہیں ہوئی۔ موجودہ صورت میں مفہوم یہ نکلتا ہے کہ جس وقت زندگی قضا کے سامنے مسکرائی تو کائنات دہر کی ہستی کیا ہے، خود روح الامیں بے ہوش تھے یعنی بے ہوش ہونے کا عمل زندگی کے مسکرانے کے پہلے واقع ہوا۔ اب اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ یہ مفہوم بالکل اضحوکہ ہے اور اصل مدعا یہ ہے کہ جب زندگی موت کے سامنے مسکرائی

تو کائنات دہر وغیرہ بیہوش ہوگئے۔ (حیرت سے یا خوف سے، یہ بھی صاف نہیں ہوا۔ اگر مفہوم میں احتمالات ایسے ہوں کہ ایک اچھا ہو اور ایک برا تو یہ بھی عجز بیان ہے لیکن یہ چھوڑیے۔) اصل گھپلا تو یہ ہے کہ بیہوش ہوگئے کی جگہ بے ہوش تھے کہنے سے شعر کا مطلب کہیں کا کہیں پہنچ گیا۔ ایک مشکل یہ بھی ہے کہ زندگی موت کے سامنے سکرائی کیوں اور اگر مسکرائی تو خود بیہوش کیوں نہ ہوئی؟ کوئی ضروری نہیں کہ ان سوالات کے جواب شعر میں واضح ہوں لیکن کم سے کم مضمر تو ہوں کہ انھیں ڈھونڈا جا سکے۔ جملۂ معترضہ کے طور پر دیکھئے ناسخ کے اس شعر میں لفظ کائنات مابعد الطبیعیاتی مفہوم سے قطع نظر کرتے ہوئے محض شعری معنویت کے ساتھ کیا خوب استعمال ہوا ہے ؎

ترک دنیا میں سوچ کیا ناسخ　　　کچھ بڑی ایسی کائنات نہیں

(۱۰) مجاز:-　خوش ہے بدی جو دام یہ نیکی پہ ڈال کے
رکھ دیں گے ہم بدی کا کلیجا نکال کے

مصرع ثانی کا سارا زور اور لطف مصرع اولیٰ میں "جو" اور "یہ" کے حشو کی وجہ سے زائل ہوگیا۔ لیکن یہ الفاظ یہاں محض حشو نہیں ہیں بلکہ انکی وجہ سے مدعائے شعر کے تقریباً بالکل مخالف بات پیدا ہوتی ہے۔ موجودہ صورت میں مصرع اولیٰ سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ بدی جو یعنی اگر یہ دام نیکی پر ڈال کر خوش ہے تو...... یعنی اگر بدی نیکی پر دام ڈالے لیکن خوش نہ ہو تو کوئی حرج نہیں۔ ہم اس کا کلیجا اسی وقت نکالیں گے جب وہ دام ڈالکر خوش بھی ہوگی۔ دوسری گڑبڑ یہ ہے کہ اگر بدی یہ (یعنی کوئی مخصوص) دام نیکی پر ڈال کر خوش ہے تو ہم اس کا کلیجا وغیرہ نکال ڈالیں گے یعنی اگر وہ کوئی اور دام ڈالکر خوش ہوتی تو کوئی بات نہ تھی، اس نے یہ مخصوص دام کیوں ڈالا؟ اس بات کی وضاحت غیر ضروری ہے کہ عجز بیان نے مفہوم کو مدعا سے بالکل مختلف اور مضحکہ خیز کر دیا۔

یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ صاحب جب آپ شعر کا اصل مدعا و مقتضا سمجھ ہی لیتے

ہیں تو دوسرے مفہوم و مطلب کیوں نکالتے ہیں۔ اگر آپ نے مطلب سمجھ لیا تو شعر اظہار خیال میں کامیاب ٹھہرا۔ عجز بیان کا سوال کہاں اٹھتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اصل مدعا و مقتضا سمجھ لینا اس بات سے نہیں روک سکتا کہ اگر کوئی مفہوم شاعر کے ارادے کے بغیر شعر میں در آیا ہے تو ہم اسے نظر انداز کر دیں۔ جب تک کوئی معنی شعر سے برآمد ہو سکتا ہے اور اس کے لئے تاویل نہیں کرنی پڑتی تو ہم اسے برآمد کرنے میں حق بجانب ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ مطلب سمجھ میں آجانے سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شعر اظہار خیال میں کامیاب ہے۔ اگر کوئی شخص انگریزی اردو ملا کر بولے تو اس کا مدعا تو آپ سمجھ ہی لیں گے لیکن کیا آپ یہ بھی کہیں گے کہ اس شخص کا اظہار مکمل اور بے عیب ہے؟ مدعا رسائی کا انحصار پڑھنے والے پر ہوتا ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کہے آم اور توقع کرے کہ ہم اسے املی سمجھ ہی لیں گے۔ بلیغ شعر کی تعریف یہی ہے کہ اس میں ایسے یا اتنے اشارے موجود ہوں کہ جب شعر سے اس کے مفہوم کے بارے میں سوال کریں تو ہمیں شعر ہی سے جواب ملے ادھر اُدھر کی نہ ہانکنی پڑے۔

اس موقعے پر مقدرات کا اصول سمجھ لینا چاہیئے جو تیسرے عیب سے متعلق ہے۔ کسی شعر میں کوئی لفظ یا فقرہ یا واقعہ مقدر چھوڑ دینے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شعر بلیغ اور معنی خیز بنے یا نہ بنے، محض اس وجہ سے کہ پوری بات شعر میں سماتی نہیں یا اس وجہ سے کہ بات نامکمل چھوڑ دینا یا اشاروں میں بات کرنا حسن ہے، ہم الفاظ اور واقعات کو اندھا دھند مقدر چھوڑتے جائیں۔ کلام مقدر کی بہترین مثال تلمیح ہے کہ جس کے ذریعہ کسی واقعے یا اعتقاد یا خیال کی طرف ایک یا چند لفظوں میں اشارہ کیا جاتا ہے۔ تلمیح کی شرط شہرت ہے، یعنی کسی ایسی چیز کو تلمیح نہیں بنایا جا سکتا جسے بہت کم لوگ جانتے ہوں یا کوئی نہ جانتا ہو۔ مثلاً یہ کوئی تلمیح نہیں ہے کہ تم نے میرے ساتھ وہی سلوک کیا جو شاہ ریچرڈ نے اپنے درباری جان کے ساتھ کیا تھا۔ واقعہ تاریخی ہے لیکن اس کا علم اردو کے بہت کم قارئین کو ہوگا۔ ہاں یہ ضرور تلمیح ہے کہ تمہارے خط نے مجھ پر وہی اثر کیا جو پیراہن یوسف نے یعقوب

پر کیا تھا۔ تلمیح کی بہترین تعریف صاحب المعجم نے لکھی ہے۔ وہ کہتے ہیں، تلمیح یہ ہے کہ تھوڑے الفاظ کے ذریعے معانی بسیار پر دلالت ہو۔ اس میں بجلی کی تڑپ جیسی تیزی اور ایک لمحے میں نظر آجانے کی کیفیت ہوتی ہے۔ اسی طرح غیر تلمیحی مقدرات کا اصول یہ ہے کہ شعر کی بناوٹ ایسی ہو کہ محذوف عبارت یا واقعے کی طرف ذہن کو مبذول ہونے میں دیر نہ لگے۔ غالب کا کلام اس طرح کے مقدرات سے بھرا پڑا ہے۔ بلکہ غالب کے یہاں یہ خوبی بھی ہے کہ ذہن نسبتاً آزاد رہتا ہے اور شعر کے خلا کو پر کرنے کے لئے کئی امکانات بیک وقت سامنے ہوتے ہیں۔ یہ صورت حال اس سے بہتر ہے کہ ایک ہی امکان ہو اور شعر میں پہیلی کی سی کیفیت آجائے۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے ؎

غالب:
اے ساکنانِ کوچۂ دل دار دیکھنا
تم کو کہیں جو غالبِ آشفتہ سر ملے

بیک وقت کئی باتیں ذہن میں آتی ہیں، یا مختلف ذہن مختلف سمتوں میں تگ و تاز کریں گے اور شعر ان تمام باتوں کو محیط ہوگا۔ یعنی ممکن ہے غالب آشفتہ سر کوچۂ دلدار میں گیا ہو اور پھر لاپتا ہو گیا ہو، یا اگر ملے تو اسے مقید کر لینا یا واپس بھیج دینا، یا دیکھنا وہ کس حال میں ہے اب وہ ہے بھی کہ نہیں ہے وغیرہ، فراق کے اس مطلع کے مصرع اولیٰ میں ردیف اگرچہ پوری طرح کارگر نہیں لیکن عبارت مقدر چھوڑ دینے کا حسن بخوبی نمایاں ہے ؎

فراق:
کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

عبارت کا مقدر رہ جانا اس وقت سب سے بڑا عیب ٹھہرتا ہے جب شعر کا مفہوم پست ہو۔ اس سلسلے میں کچھ گفتگو گذشتہ صفحات میں ہو چکی ہے۔ مفہوم وہاں خاص کر کے پست ہوگا جہاں جدلیاتی الفاظ کا عمل دخل نہ ہوگا۔ کیوں کہ یہ الفاظ ایسے ہیں کہ خود بخود معنی کو کھینچ لاتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے ہیں کہ اگر جدلیاتی الفاظ کو ان سے معطل کر دیا جائے

تو بنیادی مفہوم (جسے موضوع یا خیال کہہ سکتے ہیں) دو کوڑی کا بھی نہیں رہ جاتا۔ دوسری بات یہ ہے (اس کی طرف میں بار بار اشارہ کر چکا ہوں کیوں کہ اس کا ربط شعر المعنی اور فن شعر دونوں سے بہت گہرا ہے) کہ اکثر اشعار میں جو تجربہ یا مشاہدہ بیان ہوتا ہے وہ عامیانہ نہیں تو عام ضرور ہوتا ہے شعر اس عام تجربے یا مشاہدے کو علم کی شکل جدلیاتی الفاظ کے ذریعہ ہی بخشتا ہے۔ اس کی توضیح کے لئے یہ شعر ملاحظہ ہوں ؎

درد :
حرم و دیر تو ہم چھان چکے
کہیں اس کا بھی نشاں پائیے گا

ناسخ :
اڑ رہے جس کے نام کی اس کا نشاں ملتا نہیں
لامکاں تک ڈھونڈا مارا ہے مکاں ملتا نہیں

آتش :
حرم و دیر میں وہ خانہ برانداز کہاں
گردش کا فزودیں دارئے پھرتی ہے

درد کا شعر استعارے کے جدلیاتی اثر کا خفیف سا شائبہ رکھتا ہے اس لئے اس میں ایک کیفیت تو ہے لیکن معنوی وسعت نہیں۔ زمانی اعتبار سے اولیت کا شرف ضرور اسے حاصل ہے لیکن اس شعر کی حد تک درد کوئی بہت قابل ذکر ہیئت نہیں خلق کر پاتے۔ دوسرے مصرعے میں ابہام کا ہلکا سا پردہ ہے (حرم و دیر میں اوروں کے نشان ہیں لیکن اس کا یعنی خدا کا نشان نہیں ملتا اوروں کے جو نشان ہیں وہ بندوں اور طالبان حق کے نشانات سمجھے بھی ہو سکتے ہیں اور چھوٹے خداؤں کی تمثیلیں بھی۔) اس ابہام نے ضرور شعر کو عام سطح سے بلند کر دیا ہے۔ ناسخ استعارے سے گریز کرتے ہیں اور لفظی توازن پر شعر کی بنیاد رکھتے ہیں۔ (پہلے مصرع میں نام اور نشان، دوسرے میں مکاں اور لامکاں۔) ڈھونڈھ مارا ہے کا فقرہ حرماں و مایوسی کے بجائے غیر سنجیدہ جھنجھلاہٹ کا تاثر رکھتا ہے۔ مکاں اور لامکاں کا توازن معنوی باریکی سے خالی ہے کیوں کہ اگرچہ لامکاں ANTI SPACE کے برابر ہے لیکن مکاں بہ معنی

SPACE نہ ہو کر صرف بہ معنی گھر ہے۔ ناسخ کا شعر درد سے کم تر ہے اور عیب تو اور بھی دکھا
ہے جدلیاتی الفاظ کی معنی خیزی آتش کے یہاں پوری طرح جلوہ گر ہے اور وہی معمولی
مشاہدہ جو ناسخ کے یہاں محض ایک لسانی مشق اور درد کے شعر میں ایک بیش قیمت لیکن
کم و بیش ایک سطحی کیفیت کا حکم رکھتا ہے آتش اسے لاعلمی کے عمل میں ڈھال دیتے
ہیں۔ خانہ برانداز بہ معنی معشوق اور خانہ برانداز بہ معنی گھر کو اجاڑنے والا۔ دونوں معنی
حسب حال ہیں۔ جب وہ معشوق گھر اجاڑنے والا ہے تو حرم یا دیر میں (جو گھر ہیں) کہاں رہ
سکتا ہے؟ گردش۔ اور پھرتی ہے میں لفظی کے علاوہ جدلیاتی توازن بھی ہے کیونکہ
کافر و دیندار کی گردش طالب معشوق یعنی طالب حق کو بھی کبھی حرم کی سیر کراتی ہے کبھی
دیر کی اور کبھی محض دشت و صحرا کی۔ دوسری طرف وہ خانہ برانداز بھی کافر و دیندار کی
گردش میں گرفتار ہے جو اسے کبھی حرم میں، کبھی دیر میں گھماتے پھرتے ہیں۔ اب خانہ برانداز
صرف معشوق کے معنی دے رہا ہے اور وہ خانہ برانداز کہاں سے مراد یہ نکلتی ہے کہ اسے نہ حرم میں
چین ہے نہ دیر میں آرام۔ کافر و دیندار میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ طالب حق جب حرم
میں جا پہنچتا ہے تو دیر والے اسے کافر کہتے ہیں اور جب وہ دیر میں جا نکلتا ہے تو اسے
ارباب حرم کافر کہتے ہیں۔ ایک اور نکتہ یہ ہے کہ کافر کے معنی ہیں جھٹلانے والا اور دیندار
کے معنی ہیں راستہ پر چلنے والا جھٹلانے والا گویا Nonconformist ہے اور راستے
پر چلنے والا conformist۔ معشوق نہ اسے ملتا ہے جو اسے جھٹلائے اور نہ اسے
ملتا ہے جو اس کی راہ چلے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ حرم اور دیر اس معشوق کے نہیں بلکہ
کسی اور کے گھر ہیں۔ ہم بھی اس بات سے واقف ہیں لیکن کیا کریں دیندار کو حرم
اور کافر کو دیر کے چکر لگانے ہی پڑتے ہیں۔ دیندار کا مذہب اسے حرم میں اور کافر
کا دین اسے دیر میں سرگرداں رکھتا ہے۔

شعر میں کوئی لفظی الجھاؤ نہیں ہے لیکن کلیدی الفاظ کو استعاراتی مفہوم عطا

کرکے آتش نے ایک پیش پا افتادہ موضوع کو نئی بلندیوں سے روشناس کیا۔ شعر مشکل نہیں ہے لیکن مبہم ہے۔ اس کے برخلاف مشکل شعر پر جگر کاوی کیجیے اور کچھ ہاتھ نہ لگے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ اس میں جدلیاتی لفظ کی کارفرمائی نہیں ہے۔ لہذا پست مضمون یا پست مفہوم کا شعر وہی ہوگا جس میں الفاظ کا تخلیقی استعمال نہ ہوگا۔ اگر الفاظ کا تخلیقی استعمال نہ ہو لیکن شعر میں کوئی اشکال بھی نہ ہو تو ایسا شعر عیب اور حسن دونوں سے عاری ہوگا۔ لہذا اسے نظم یعنی کلام موزوں کہہ سکتے ہیں۔ شعر عیب دار تب ہوگا جب اس کا انداز بیان مشکل ہو یا اس میں عبارت اس طرح مقدر ہو کہ پورے مفہوم تک رسائی بہ دقت ہو اور اس سب کے باوجود جو موضوع حاصل ہو وہ پست درجے کا ہو۔ پچھلے صفحات میں اس کی بعض مثالیں گزر چکی ہیں۔

اس بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ قواعد یا زبان کے اغلاط، شعر کے ظاہری ڈھانچے پر جو اصول منطبق ہوتے ہیں ان کی پابندی نہ کرنا، یہ سب کمزوریاں اپنی جگہ پر مسلم ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ میں انھیں بخوشی قبول کرتا ہوں یا انھیں پسند کرتا ہوں۔ معاملہ صرف یہ ہے کہ یہ غلطیاں نفس شعر کو خراب نہیں کرتیں۔ یہ کتنی ہی ناگوار کیوں نہ ہوں، ان کے باوجود شعر اچھا ہو سکتا ہے۔ عیب وہ چیز ہے جو نفس شعر کو داغ دار کر دیتی ہے اور عیب کا زیادہ تر تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر کے الفاظ کو کس حد تک بامعنی یا معنی خیز بنایا گیا ہے۔ بامعنی اور معنی خیز میں خفیف سا فرق ہے۔ یعنی یہ کہ بامعنی لفظ کا آمد لیکن ایک ہی معنی رکھتا ہے جب کہ معنی خیز لفظ کا آمد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سے زیادہ معنی رکھتا ہے۔ اس سے مراد محض ذومعنویت نہیں ہے (مثلاً حریف کے دو معنی ہیں، مد مقابل اور ساتھی یا دوست) بلکہ یہ کہ معنی خیز لفظ ذومعنی نہ ہوتے ہوئے بھی ایک سے زیادہ اہمیتیں (significations) رکھتا ہے اور یہ اہمیتیں ہمیشہ ایسی نہیں ہوتیں کہ فرہنگ میں مل جائیں۔

اگر نثر کا عیب یہ ہے کہ اس میں الفاظ بامعنی یا معنی خیز نہیں ہیں تو ظاہر ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہوئی کہ الفاظ بامعنی یا معنی خیز ہوں۔ یہاں اس کی وضاحت غالباً غیر ضروری ہے کہ جدلیاتی الفاظ یعنی تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت سب سے زیادہ معنی کے حامل ہوتے ہیں لہٰذا بہترین شعر وہی ہوگا جس میں جدلیاتی الفاظ کا بھرپور استعمال ہو۔ میں اس موضوع پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ یہاں ایک بات مزید یہ عرض کرنا ہے کہ معنی کی خوبی کا موضوع کی پسندیدگی سے کوئی خاص تعلق نہیں ہے۔ قدیم نقاد اس نکتے سے بہ خوبی آگاہ تھے لیکن ہم لوگوں نے اسے اکثر نظر انداز کر دیا ہے۔ طباطبائی نے غالب کی شرح میں جگہ جگہ ایسے اشعار کو خوبصورت ٹھہرایا ہے جن کا موضوع انھیں ہرگز پسندیدہ نہیں تھا۔ معنی کی خوبی کو موضوع کی پسندیدگی کا تابع ٹھہرانے کی غیر ادبی رسم ہماری ہی ایجاد کردہ ہے ورنہ اردو ہی نہیں، ایشیا کی تمام شاعری، علی الخصوص سنسکرت اور چینی شاعری میں یہ کلیہ ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے کہ کوئی موضوع کسی فرد واحد یا کسی گروہ کو محبوب یا مذموم ہے اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ اس پسند یا ناپسندیدگی کی بنیاد پر شعر کو بھی اچھا یا برا ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ پرانی ایشیائی شاعری کے بعض بہترین نمونے اسی لیے مصنف کے نام سے بے نیاز ہیں کہ مصنف کے تعصبات یا اس کے معتقدات سے شعر پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہ الگ بات ہے کہ تقریباً تمام اعلیٰ ادب میں بہترین انسانی اقدار جلوہ گر نظر آتی ہیں۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ انسانی کردار کے اعلیٰ ترین مظاہر اور انسانی شخصیت کے خوبصورت ترین کارنامے تقریباً ہمیشہ اسی ادب میں دکھائی دیتے ہیں جس کی خوبی عام طور پر مسلم ہے۔ ورنہ نظریاتی حیثیت سے یہ ممکن تھا کہ اس کی برعکس صورت حال بھی پیدا ہو جاتی اور موجودہ صورت حال سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ چونکہ تمام اچھے ادب میں اچھے اقدار کا اظہار ہے اس لئے مذموم موضوعات پر اچھا ادب نہیں لکھا جا سکتا۔

بہر حال، یہ تو جملۂ معترضہ تھا۔ اب ایک آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ وہ خرابیاں عیب ہیں یا نہیں جن کا تعلق شعر کے مشینی آہنگ سے ہے۔ شعر کے مشینی آہنگ کے دو پہلو ہیں۔ ایک کا تعلق موزونیت سے ہے اور دوسرے کا خوش آہنگی سے۔ موزوں مصرعے کی تعریف ممکن نہیں کیونکہ اب تک کوئی ایسا پیمانہ ایجاد نہیں ہوا جس پر ناپ کر ہم حکم لگا سکیں کہ فلاں مصرع ناموزوں نہیں ہے۔ تقطیع ایک کارآمد اوزار ضرور ہے لیکن ہم کوئی دلیل ایسی نہیں لا سکتے جس کی رو سے یہ ثابت ہو سکے کہ چونکہ ع عیادت کو آئے تھا ہو گئی کا وزن فعولن فعولن فعولن فعل ہے اس لئے یہ مصرع موزوں بھی ہے، کیوں کہ اگرچہ مصرعے کا وزن فعولن فعولن فعولن فعل ثابت کیا جا سکتا ہے، لیکن یہ ثابت نہیں ہو سکتا کہ خود یہ وزن بھی فعولن فعولن فعولن فعل موزوں بھی ہے۔ اس بحث کی تفصیل کو کسی اور وقت کے لئے ملتوی کرتے ہوئے فی الحال صرف یہ کہنا ہے کہ موزونیت کو مروجہ معنی میں استعمال کرتے ہوئے اس کی تعریف یہ ہے کہ ہر وہ مصرع موزوں ہے جسے کسی عروضی اصول کی روشنی میں موزوں ثابت کیا جا سکے اور ہر وہ شعری پیراگراف (جو نثری نظم میں ہوتا ہے) موزوں ہے جس کے آہنگ کی ایک واضح شکل ہو اور جسے یا تو اگلے پیراگراف میں دہرا دیا گیا ہو یا وہ کم سے کم اتنی واضح ہو کہ زیر مطالعہ شعری پیراگراف اگر کسی نثری عبارت کا حصہ بنا دیا جائے تو اس کی شخصیت یا انفرادی آہنگ آسانی سے ممتاز نظر آئے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ موزونیت شعر کی شرط ہے۔ لہٰذا اگر کوئی عبارت ناموزوں ہو گی تو وہ شعر نہ ہو گی یعنی ناموزونی نفس شعر کو مجروح کرتی ہے اس لئے عیب ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ناموزونی شعر کا بدترین عیب ہے کیوں کہ جہاں ناموزونی ہو گی وہاں شعر ہی نہ ہو گا۔

خوش آہنگی سے مراد یہ ہے کہ الفاظ کو موزونیت کے دائرے میں لانے کے لئے ان کے ساتھ کیا سلوک کیا گیا ہے، یعنی کیا ان میں تخفیف کی گئی ہے اور اس طرح ان کا تلفظ کچھ نہ کچھ بدل دیا گیا ہے؟ اس مسئلے پر بہت مفصل گفتگو پچھلے صفحات میں آپ ملاحظہ کر چکے ہیں

حروف کا دبنا یا مخفف ہونا بعض حالات میں ناگوار ہوتا ہے۔ بعض حالات میں یہ اس قدر ناگوار ہو جاتا ہے کہ بدترین شعرا نے بھی ان صورتوں سے گریز کیا ہے۔ لیکن ہر صورت میں یہ خرابی محض ناگواری یا سمع خراشی کا سبب بنتی ہے۔ اس سے نفس شعر پر ضرب نہیں پڑتی۔ مگر یہ بات بھی درست ہے کہ اگر یہ ناگواری کثیرالوقوع ہو یا تخفیف کا عمل ایسے الفاظ پر بھی روا رکھا گیا ہو جو تخفیف بالکل قبول ہی نہیں کرتے تو اس سے نفس شعر بھی مجروح ہو سکتا ہے، کیونکہ ممکن ہے شعر کی معنوی خوبیاں اس نامناسب صورت حال کی مقاومت دیر تک نہ کر سکیں۔ انگریزی میں وزن کا معیار چونکہ تاکید STRESS ہے اس لئے وہاں لفظ کے آخر میں آنے والے مصوتے کی تخفیف کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی، بلکہ لفظ کے بیچ میں آنے والے مصوتے بھی حذف کئے جا سکتے ہیں۔ اس حذف کو APOSTROPHE لگا کر ظاہر کیا جاتا ہے یعنی APOSTROPHE اس بات کا اشارہ ہوتی ہے کہ مصوتہ محذوف ہے۔ اس عمل کا نام ہی وہاں حذف (ELLISION) ہے لیکن انگریزی میں بھی ان شعرا پر نکتہ چینی ہوئی ہے جنھوں نے حذف کو کثرت سے روا رکھا ہے۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ ان زبانوں میں بھی جہاں حذف اور تخفیف کی رسم عام ہے، اس کے بے دھڑک استعمال کو برا سمجھا جاتا ہے۔ لیکن شرط کثرت کی ہے یعنی ایک مصرعے یا ایک شعر میں غیر ضروری تخفیف کو ناگوار کہہ سکتے ہیں، اسے عیب نہیں کہہ سکتے بلکہ عیب سے کم لیکن غلطی سے زیادہ برا یعنی ناگوار کہنا چاہیے۔ اگر یہ ناگوار حرکت بار بار سرزد ہو تو اسے شعر کا نہیں بلکہ شاعری کا عیب کہنا چاہیے۔

ہمارے یہاں "زبان و بیان کے اغلاط" کی اصطلاح عام ہے اور کسی شاعر کو مطعون کرنے کا مستند طریقہ یہ ہے کہ اس کے بارے میں کہا جائے کہ اس کے یہاں زبان و بیان کے اغلاط یا لغزشیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زبان کی لغزشیں عیب نہیں بلکہ غلطی کی ضمن میں آتی ہے اور بیان کی خرابی غلطی نہیں بلکہ عیب ہے۔ دونوں کا درجہ ایک نہیں۔ بیان

کی لغزش گویا عجز بیان کا ثبوت ہے اور فن شعر کے سارے عیوب دراصل عجز بیانی کے ہی عیوب ہیں۔ تنقید زبان کی لغزشیں معاف کر سکتی ہے لیکن بیان کی خرابی سے درگذر نہیں کر سکتی افسوس ہے کہ پچھلے پچاس برس میں جتنی تنقید لکھی گئی وہ اس نکتہ سے ناواقف اور بیان کی نزاکتوں سے لاعلم تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں گیس سے بھرے ہوئے غبارے خوب اڑائے گئے اور اکثر فضا میں ادھر ادھر بے مطلب لہرانے کو شاعری سے تعبیر کیا گیا۔ جب الفاظ کی قیمت کم ہوئی تو شاعری بھی اسی حد تک درجۂ اعتبار سے ساقط ہوئی۔ دیکھئے ہم لوگ اس کی پاداش میں کب تک مبتلا رہیں

باب ششم

تسکین اوسط کے اسرار

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم ہست کلید در گنج حکیم

نظامی کی مشہور مثنوی مخزن الاسرار کا یہ پہلا شعر عروضی اعتبار سے بہت دلچسپ ہے کیوں کہ دونوں مصرعے مختلف الوزن ہیں اور بادی النظر میں مختلف البحر معلوم ہوتے ہیں۔

ہست کلی دے درگن ج حکیم مفتعلن مفتعلن فاعلان

بسملا ہررحما نررحیم مفعولن مفعولن فاعلان

حقیقت یہ ہے کہ مصرعے ایک ہی بحر میں ہیں اور اس بحر میں مفتعلن اور مفعولن کو ایک ہی شعر بلکہ ایک ہی مصرعے میں مجتمع کرنا بالکل جائز ہے۔ یہ تسکین اوسط کا کرشمہ ہے۔

معمولی درجے کے شعرا یا ایسے شعرا کے لیے جنھیں آہنگ کے تجربہ و تنوع سے کوئی دلچسپی نہ ہو، عروض سے واقفیت چنداں ضروری نہیں ہے۔ ہمارے بیشتر اوزان و بحور ایسے ہیں کہ موزوں طبع لوگ ان میں بے کھٹکے شعر کہہ لیتے ہیں۔ اگر وہ تقطیع کرنا جانتے ہوں تو مشکل یا پیچیدہ اوزان میں بھی شعر موزوں کا کرنا ان کے لیے بہت مشکل نہیں ہوتا۔ اس آسانی کی بنا پر ہمارے زیادہ تر جدید شعرا اور تقریباً تمام جدید نقادوں نے عروض سے پہلو تہی برتی اور آہنگ

میں تجربے کی راہیں مسدود ہو گئیں۔ تجربہ یا انحراف اسی وقت ممکن ہوتا ہے (کامیابی تو دور کی بات ہے) جب ہمیں معلوم ہو کہ ہم کس چیز سے انحراف کر رہے ہیں اور اس انحراف کا نتیجہ کیا نکلے گا۔ دوسرے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ انحراف کی اجازت اور گنجائش کہاں کہاں ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ہمارے عروض میں کئی طرح کی گنجائشیں موجود ہیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کا فائدہ اٹھایا جائے اور انھیں عام کیا جائے۔ اکثر جگہ ایسا بھی ہے کہ ان اجازتوں اور گنجائشوں سے ہم فائدہ اٹھاتے بھی ہیں لیکن بے خبری کی بنا پر ان کی باریکیوں کو نہیں سمجھتے، یہ نہیں جانتے کہ فلاں وزن میں جو انحراف روا رکھا گیا ہے اس کی وجہ کیا ہے اور وہ کیوں کر عمل میں آیا ہے۔ رباعی کے اوزان اس کی اچھی مثال ہیں کہ ہمارے شعرا نے صرف ان دو چار اوزان کو استعمال کیا ہے جو آسانی سے ان کی گرفت میں آ گئے۔ انھوں نے ان اوزان کو ہاتھ نہ لگایا جو زیادہ محرف تھے اور بظاہر مروج یا معروف اوزان سے بہت مختلف تھے۔ اگر وہ عروضی گنجائشوں سے باخبر ہوتے تو زیادہ محرف اوزان کو سمجھنے اور برتنے میں انھیں کوئی مشکل نہ ہوتی۔

تسکین اوسط ہمارے عروض کا انتہائی کارآمد اصول ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ دو مختلف اوزان کو یک جا کرنے کی جتنی آزادیاں ہمارے عروض میں ہیں ان میں سے بیشتر تسکین اوسط کی ہی مرہون منت ہیں۔ نظامی کا شعر جو میں نے سر مضمون نقل کیا ہے، تسکین اوسط ہی کی بنا پر مختلف نہ ہوتے ہوئے بھی مختلف معلوم ہوتا ہے۔

تسکین اوسط کو عروضی زبان میں بیان کیا جائے تو بہت سی غیر ضروری تفصیلات کا ذکر ضروری ہو جائے گا لیکن نفس مضمون پر کوئی روشنی نہ پڑے گی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جہاں تین حرکتیں ایک ساتھ اکٹھا ہو جائیں تو بیچ کی حرکت کو ساکن کر دینا تسکین اوسط کہلاتا ہے۔ چھوٹی حرکت کی تعریف میں بیان کر چکا ہوں جس حرکت میں ایک ہی حرف کی آواز سنائی دے وہ چھوٹی حرکت ہے۔ (ہندی / سنسکرت عروض میں اسے لگھو کہتے ہیں۔) دو چھوٹی

حرکتیں یعنی دو لگھو ایک بڑی حرکت کے برابر ہوتی ہیں۔ یہ یونانی، لاطینی اور سنسکرت عروض کا مانا ہوا اصول ہے ۱ؔ۔ اس کی کارفرمائی ہمارے عروض میں بھی نظر آتی ہے اور تسکین اوسط بھی درحقیقت اسی اصول کا ایک عملی نتیجہ ہے۔

محقق طوسی کا قول ہے کہ جہاں بھی تین حرکتیں جمع ہو جائیں وہاں تسکین اوسط روا ہے۔ بس شرط یہ ہے کہ اس کے نتیجے میں بحر کی تبدیلی کا دھوکا نہ ہو۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر بحر کی تبدیلی کا دھوکا ہو تو بھی کوئی حرج نہیں۔ بحر کی تبدیلی سے محقق کا مطلب یہ نہیں کہ مفتعلن سے مفعولن بن جانے پر تبدیلیٔ بحر کا دھوکا ہوتا ہے، بلکہ یہ کہ تسکین اوسط کے ذریعہ کوئی ایسا وزن پیدا ہو جائے جو اس بحر میں پایا ہی نہ جاتا ہو۔ مثلاً فعلات بروزن " نہ نکال " تسکین اوسط کے ذریعہ مفعول، بروزن "مقبول" ہو جاتا ہے۔ چونکہ بحر رمل میں "مفعول" کا وزن استعمال نہیں ہوتا اس لئے فعلات کو مفعول سے بدلنا مناسب نہیں۔ محقق کہتے ہیں (ترجمہ ایسر مع متن طوسی صفحہ ۹۶) "جس جگہ تین متحرک متوالی واقع ہوتے ہیں تسکین اوسط روا رکھتے ہیں اور ایک وزن میں متحرک اور ساکن ملا دیتے ہیں۔ یعنی اگر ایک جگہ الفاظ بروزن فعلن اور فعلاتن متحرک العین اور ایک جگہ الفاظ بروزن فعلاتن اور فعلن مسکون العین واقع ہوں تو خلط ان کا روا ہے .... اور یہ حکم یعنی فعلن اور فعلاتن میں تسکین اوسط کر لینا مطرد ہے یعنی بہت ہے۔ مگر جس جگہ کوئی

۱ؔ: یہ ضروری ہے کہ یونانی اور لاطینی میں اس اصول کی کارفرمائی تقریباً تمام بحروں میں اور سنسکرت میں صرف بعض بحروں میں نظر آتی ہے۔

مانع ہو مثلاً تسکین اوسط سے بحر بدل جائے، جیسا اس وزن میں کہ فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن (رمل مشکول) قول شاعر ع۔ پس از آنکہ من نمانم بچہ کار خواہی آمد۔ اگر اس میں عین کو ساکن کریں یہ وزن ہو جائے گا۔ مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن (مضارع اخرب) قول شاعر ع من خوب می شناسم پیران پارسا را۔ پس بحر بدل جائے اور ایسی تسکین اوسط کہ باعث اشتباہ ہو، نہ چاہیئے۔ اس سلسلے میں میرا کہنا یہ ہے کہ اگر تبدیلیٔ بحر کا دھوکا ہو گا بھی تو انھیں لوگوں کو ہو گا جو تسکین اوسط سے واقف نہیں ہیں ایسے لوگوں کو تو اس جگہ بھی تبدیلی بلکہ ناموزونی کا اشتباہ ہوتا ہے جہاں بحر نہیں بدلتی اور مصرع ہر طرح ہم آہنگ ہوتا ہے۔ لہٰذا ان لوگوں کی ناواقفیت کا احترام کرنے کے بجائے انھیں تربیت دینا چاہیئے تاکہ وہ متنوع آہنگوں سے آشنا ہو سکیں اور اس طرح ان کے سامعہ کو لطف اندوز ہونے کے نئے نئے مواقع میسر ہوں۔

تسکین اوسط دو طرح سے رونما ہوتی ہے۔ اول تو یہ کہ کسی ایک وزن میں تین حرکتیں ایک ساتھ ہوں اور بیچ والی کو ساکن کر دیا جائے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ دو موازین متصل ہوں، اس اتصال کے نتیجے میں تین حرکتیں یک جا ہو جائیں اور بیچ والی حرکت کو ساکن کر دیا جائے۔ پہلی صورت کو عروض کی زبان میں تسکین اور دوسری کو تخنیق یا تحنیق (بڑی ح کے ساتھ) کہتے ہیں۔ ان کی تفصیل حسب ذیل ہے

(الف) تسکین: (۱) فعلاتن (تحریک عین) میں تین حرکتیں ف زبر ع زبر اور ل زبر یک جا ہیں۔ عین کو ساکن کر دیجئے تو فع لاتن حاصل ہوتا ہے، اسے مفعولن کہتے ہیں، کیونکہ مفعولن مانوس ہے اور فع لاتن نامانوس۔

(۲) فعلات (بہ تحریک عین) میں عین کو ساکن کیا تو فع لات بنا، اسے مفعول کر دیا، کیونکہ مفعول مانوس ہے اور فع لات نامانوس۔

(۳۰) فعلن (بہ تحریک عین) میں عین کو ساکن کیا تو فع لن بن گیا۔

(۴) مفتعلن میں ت، ع، ل متحرک اور یک جا ہیں۔ عین کو ساکن کیا تو مفتع لن بن گیا، مانوسیت کی وجہ سے مفتع لن کو مفعولن کر دیا۔

(۵) متفاعلن میں م، ت، ف متحرک اور یکجا ہیں۔ ت کو ساکن کیا تو مت فاعلن حاصل ہوا، مانوسیت کی وجہ سے مت فاعلن کو مستفعلن بنا دیا۔

(۶) مفاعلتن میں ع، ل، ت متحرک اور یکجا ہیں ل کو ساکن کیا، مفاعلتن بنا، اسے مفاعیلن کر دیا۔

لہٰذا تسکین اوسط کے ذریعہ مندرجۂ ذیل اصل موازین کی مسکن شکلیں یوں ہوئیں

اصل	تسکین اوسط کے بعد
فعلاتن (بہ تحریک عین)	مفعولن
فعلات (ایضاً)	مفعول
فعلن (ایضاً)	فع لن
مفتعلن	مفعولن
متفاعلن	مستفعلن
مفاعلتن	مفاعیلن

بحر بدل جانے والی بات جو محقق نے کہی ہے وہ متفاعلن اور مفاعلتن پر البتہ صادق آتی ہے، یعنی یہ نامناسب ہے کہ آپ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن یا مستفعلن مستفعلن، مستفعلن مستفعلن کے وزن پر مصرع کہیں اور دعویٰ کریں کہ مصرع متفاعلن یا متفاعلتن کو مسکن کر کے کہا گیا ہے۔ کیونکہ دونوں صورتوں میں جداگانہ سالم بحریں پہلے ہی سے موجود ہیں (مستفعلن چار بار، رجز مثمن سالم اور مفاعیلن چار بار ہزج مثمن سالم۔) تسکین اوسط کے استعمال کا جواز تنوع

اور تنوع کے ذریعہ خوش آہنگی کی تخلیق ہے۔ اگر سارے ہی ارکان پر تسکین اوسط لگا دی جائے تو یہ مقصد حاصل نہیں ہوتا۔ آرزو لکھنوی اسے بیکار کی دردسری کہتے ہیں حالانکہ جب ایک رکن سالم کو مسکن کرکے دوسرا رکن سالم بنا لیا تو دردسری کا سوال نہیں اٹھتا، مقصد یعنی تنوع البتہ فوت ہو جاتا ہے۔

(ب) تحقیق:۔ اس تبدیلی کے ذریعہ تسکین کی مثالیں زیادہ دلچسپ ہیں اور ان میں سے بعض ایسی ہیں کہ مستقل وزن کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ ان کی تفصیل اپنی جگہ پر بیان ہوگی۔ یہاں صرف نسبتہً نامانوس تبدیلیوں کا ذکر کرتا ہوں۔

(۱) مفعول مفاعلن فعولن۔ مفعول کا لام اور مفاعلن کے م و ف متحرک ہیں مفعول اور مفاعلن کے یکجا ہونے سے تین متحرک جمع ہو گئے۔ مفاعلن کے میم کو ساکن کر دیتے ہیں:۔

اصل	تسکین اوسط کے بعد
مفعول مفاعلن فعولن	مفعولم فاعلن فعولن (یعنی مفعولن فاعلن فعولن)

اصل اور مسکن اوزان کی مثالیں حسب ذیل ہیں۔ دیا شنکر نسیم ؎

لے لے کے بلائیں کا کلوں کی
مفعول مفاعلن فعولن

پیشانی چومی بیٹھ بیٹھ کے
مفعولن فاعلن فعولن

(۲) اقبال ؎ حیرت آغاز و انتہا ہے
مفعولن فاعلن فعولن

آئینے کے گھر میں اور کیا ہے
مفعول مفاعلن فعولن

(۳) خاقانی:۔

ہم سایہ شنید نالہ ام گفت
مفعول مفاعلن فعولن

خاقانی را دگر شب آمد
مفعولن فاعلن فعولن

عروض و ضرب سالم ہوں تو بھی یہ صورت ممکن ہے یعنی مفعول مفاعلن مفاعیلن اور مفعولن فاعلن مفاعیلن یک جا ہو سکتے ہیں ؎

با ایں ہمہ گنج ہائے پر معنی
خاقانی را گدائے او یعنی

مفعول مفاعلن مفاعیلن مفعولن فاعلن مفاعیلن

(۲) مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔ یہاں وہی شکل ہے جو اوپر بیان ہوئی۔ تسکین اوسط کے ذریعہ مصرع کا وزن مفعولن مفعولن مفعول مفاعیلن یا مفعول مفاعیلن، مفعولن مفعولن ہو سکتا ہے۔ مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن بھی کر سکتے ہیں لیکن اس کی مثال آسانی سے دستیاب نہ ہوگی۔ کیوں کہ اس میں تبدیلی بحر کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ پہلی دو شکلوں کی مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

خاقانی ؎

(۲) نے کرد چوں نعماں بیں پیل افگن شاہاں را — پیلان شب و روزش کشتہ بہ پئے دوراں
مفعول مفاعیلن مفعولن مفعولن — مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

(۱) اشک دل من ہر دم سرخ است کبود از تو — خوش رنگی زیں بیش تو عطی ہنرت خوانم
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن — مفعولن مفعولن مفعول مفاعیلن

(۳) مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن۔ یہاں مفعول مفاعیل پر تسکین اوسط لگا کر مفعولن مفعول مفاعیل فعولن اور مفاعیل فعولن پر تسکین اوسط کا عمل کر کے مفعول مفاعیل مفاعیلن فعلن وضع کر سکتے ہیں۔ اس طرح کئی اور صورتیں ممکن ہیں۔ ناصر خسرو کے ایک قصیدہ میں متعدد مثالیں موجود ہیں ؎

اے گنبد گردندہ بے روزن خضرا — با قامت فرتوتی و با قوت برنا
مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن — مفعولن مفعول، مفاعیلن فعلن

دیبائے خرد پوش بجاں زاں کہ تراجاں
ہرگز نہ شود اے پسر از دیبا زیبا

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن
مفعول مفاعیل مفاعیلن فعلن

احوال جہان گذرندہ گذرنداست
سرما سپس گرما سرما پس گرما

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (فعولات)
مفعول مفاعیلن مفعول فعولن

پیدا بہ سخن باید ماندن کہ نماندست
درعالم کس بے سخن پیدا پیدا

مفعول مفاعیلن مفعول فعولن (فعولان)
مفعولن مفعول مفاعیلن فعلن

کہاں تک شعر نقل کئے جائیں، یہی کہا جاسکتا ہے کہ اس قصیدے کو پڑھ کر ناصر خسرو کے اعجاز سخن، آہنگ پر اس کے بے پناہ اقتدار، فارسی زبان کے ترنم کی لچک اور عروض کی تنوع پسندی کا کلمہ پڑھنا پڑتا ہے۔ کاش ہمارے شعرا خاقانی، ناصر خسرو، انوری یا حافظ کی کتاب تنوع کا ایک ورق بھی حاصل کر لیتے۔

(۴) مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن۔ اس میں فاع لات اور مفاعیل یک جا ہیں ت، م اور ف متحرک ہیں۔ م کو ساکن کردیں تو مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن برآمد ہوتا ہے جو انتہائی خوش آہنگ انحراف ہے ملاحظہ ہو۔

خاقانی: گردوں سر محمد یحییٰ بہ باد داد
محنت رقیب سنجر مالک رقاب شد

مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن (فاع لان)
مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن

اے مشتری ردا بنہ از سر کہ طیلساں
درگردن محمد یحییٰ طناب شد

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن
مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

حافظ۔

بشنو زجام بادہ کہ ایں زال نوعروس
بسیار کشت شوہر چوں کیقباد و جم

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن (فاع لان)
مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

فرخی:۔ نہ حلہ گزر آب مراد و را سد گزند — نہ حلہ گزر آتش و را بود زیاں

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن (فاع لات) مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

پیراحمد محمد شاہ سپہ پناہ — آں شہر یار کشور گیر جہاں ستاں

مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن (فاع لات) مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

خاقانی کے دونوں اشعار اور فرخی کے دوسرے شعر میں محمد کی دال کو متحرک کرکے مصرعے کی تقطیع مروجہ وزن (مفعول فاع لات مفاعیل فاعلن) پر ہو سکتی ہے لیکن یہ غیر ضروری ہے۔ تلفظ اسی وقت بدلنا چاہیئے جب اس کے بغیر مصرع موزوں نہ ہو سکے۔ جیسا کہ فرخی کے پہلے شعر میں ہے کہ نہ کو نا پڑھے بغیر مصرع موزوں نہیں ہوتا۔

میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ تخنیق کے ذریعہ عمل میں آنے والی تسکین اوسط کی کارفرمائی رباعی کے اوزان میں سب سے زیادہ ہے۔ لیکن اس کے پہلے کہ رباعی کے اوزان پر گفتگو ہو، تسکین کے ذریعہ برپا ہونے والی تسکین اوسط (یعنی وہ تسکین جو ایک ہی رکن پر عمل کرتی ہے) کی بعض مثالیں پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

(۱) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بتحریک عین) اس وزن میں فعلن بہ تحریک عین کو فع لن بہ سکون عین میں بدلنے کی رسم عام ہے۔ بحر رمل میں جہاں جہاں مصرعے کے آخر میں فع لن بہ تسکین عین آسکتا ہے وہاں فعلن بہ تحریک بھی آسکتا ہے اور دونوں کو خلط بھی کر سکتے ہیں، یعنی ایک مصرع میں فعلن بہ تحریک ہو اور ایک میں فعلن بہ سکون۔ اس کی مثال پیش کرنا غالباً ضروری نہ ہو، پھر بھی ایک دو مثالیں حسب ذیل ہیں تاکہ آپ کو اطمینان ہو جائے ؎

غالب:۔ ضعف سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا — باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن — فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن

یہی حال تمام ان بحروں کا ہے جن کے آخر میں فعلن آتا ہے، یعنی مجتث (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) اور خفیف (فاعلاتن مفاعلن فعلن) وغیرہ۔ مثلاً ؎

غالب: قید ہستی سے رہائی معلوم — اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں
فاعلاتن فعلاتن فع لن (فع لان) — فاعلاتن فعلاتن فعلن

میر: سب تو ہم کا کارخانہ ہے — یاں وہی ہے جو اعتبار کیا
فاعلاتن مفاعلن فع لن — فاعلاتن مفاعلن فعلن

مصحفی: چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم — کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فعلان) — مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن

فاعلاتن سے فعلاتن بنا کر پھر فعلاتن کو مسکن کرکے مفعولن بنا دینے کی مثالیں اردو میں شاذ ہیں لیکن فارسی میں بہت ملتی ہیں۔ (عروضیوں کی تشفی کے لئے عرض کر دوں کہ فاعلاتن سے مفعولن بنانے کو بعض لوگوں نے تشعیث سے تعبیر کیا ہے۔ بات وہی رہتی ہے لیکن نام بدل گیا ہے۔) فعلاتن اردو فارسی میں بالعموم بحر رمل اور بحر مجتث میں آتا ہے۔ بحر رمل کو دیکھئے، انوری ؎

تاکنوں حال خراسان و رعایا بودست — برخداوند جہاں خاقاں پوشیدہ مگر
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن (فع لان) — فاعلاتن فعلاتن مفعولن فعلن

دانش فخر بہ آنست کہ در پیش ملوک — پسرش خواندے سلطان سلاطین سنجر
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (فعلان) — فعلاتن مفعولن فعلاتن فع لن

چوں شد از عدلش سرتاسر توران آباد — کے روا دارد ایراں را ویراں یکسر
فاعلاتن مفعولن مفعولن فع لن (فع لان) — فاعلاتن مفعولن مفعولن فع لن

(آخری شعر کے مصرعے اول کے حشو دوم میں سر کی رائے مہملہ کو متحرک کرکے مفعولن کی جگہ فعلاتن پر بھی تقطیع ہو سکتی ہے۔)

ہیں نے یہ اشعار محض ایک قصیدے سے لئے ہیں لیکن اسی قصیدے میں تسکین اوسط کی متعدد مثالیں اور بھی موجود ہیں۔ بحر مجتث کو دیکھئے، عرفی سے

خدایگانا دارم حکایتے بر لب | کہ چوں مدیح تو نوازدم بلب استاد
مفاعلن مفعولن مفاعلن فع لن | مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن (فع لان)

من از تعجب ایں حرف دل کشا گفتم | کہ اے ز لطف کلام تو ملک ہزل آباد
مفاعلن مفعولن مفاعلن فع لن | مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن (فع لان)

اسی بحر میں یگانہ کو دیکھئے

(۱) ہوا پھری افسردہ دلوں کی رت بدلی
مفاعلن مفعولن مفاعلن فع لن
اجل پڑا ہے پھر رنگ نقش باطل کا
مفاعلن مفعولن مفاعلن فع لن

(۲) چلے چلو دل دیوانہ کے اشارے پر
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن
محال و ممکن سب اس کے اختیار میں ہے
مفاعلن مفعولن مفاعلن فعلن

ہمارے عہد میں ظفر، اقبال اور ایک بہت نوجوان شاعر عقیل حامد نے بھی اس تسکین کو برتا ہے۔

خاقانی نے تو اور غضب کیا ہے۔ بحر مشاکل مثمن (فاع لاتن مفاعیلن فاع لاتن مفاعیلن دو بار) میں جس کا عمل عروضیوں نے ممنوع قرار دیا ہے۔ یعنی جن بحروں میں فاعلاتن مفروق یا منفصل (فاع لاتن) ہے، ان میں فاع لاتن کو فعلاتن بروزن "نہ رہا تو" نہیں کر سکتے۔ لیکن خاقانی نے بحر مشاکل کے فاع لاتن کو مخبون

یعنی فعلاتن (بتحریک عین) کر کے ستم بالائے ستم یہ کیا ہے کہ فعلاتن کو مسکن کر کے مفعولن باندھا ہے۔ کتابی عروض اور مولوی صاحبان سر پیٹتے رہیں لیکن آہنگ اس قدر خوبصورت نکلا ہے کہ باید و شاید۔ ملاحظہ ہو ؎

گزرے کن بہ کوئے من نظرے کن بسوئے من　　　نگر بار روئے من غم آمد برائے تو
فعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن　　　مفعولن مفاعیلن مفعولن مفاعیلن

دل از مہر گشتہ شد غم از حد گزشتہ شد　　　چہ گنم چوں تو خستہ شد بہ سر من جفائے تو
مفعولن مفاعیلن مفعولن مفاعیلن　　　فعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن

عروضی حضرات کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار کی تقطیع بحر متاکل میں کیا ضرور ہے؟ رمل یا متدارک مسدس مضاعف میں بھی تقطیع ہو سکتی ہے (گزرے فعلن کن بہ کو فاعلن ئے من فع لن، نظرے فعلن کن بہ سو فاعلن ئے من فع لن / بنگر فعلن بار رو فاعلن ئے من فعلن، غم آ فع لن مد برآ فاعلن ئے تو فعلن۔) بات صحیح ہے۔ لیکن اول تو اس تقطیع سے تسکین اوسط کے اصول پر کوئی ضرب نہیں پڑتی اور دوسری بات یہ کہ رمل یا متدارک مسدس پر تقطیع کرنے میں ہر رکن مزاحف اور پوری بحر مضاعف ہو جاتی ہے جب کہ انسب یہ ہے کہ تقطیع ایسی ہو جس میں کم سے کم زحافات کا سہارا لینا پڑے۔ بہر حال، ان اشعار کو بحر متاکل میں فرض نہ کریں تو بھی سکونات اور تحریکات کا مقام بدلتا نہیں اور یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ موزونی اور معروفی موازین میں کوئی زیادہ فرق نہیں۔

(۳۳) وہ تمام بحریں جن میں مفتعلن آتا ہے، مفتعلن کی جگہ مفعولن قبول کرتی ہیں۔ نظامی کا شعر سر عنوان ہے۔ مزید مثالیں غالباً غیر ضروری ہیں، لیکن بعض دلچسپ شکلیں خاقانی کے کلام میں دیکھیے ؎

(۱) بدرقہ چوں عشق گشت از لب لب تاختن　　　تو فرقہ چوں جمع گشت با کم کم ساختن

مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفعولن فاعلن　　مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفعولن فاعلن

درنتواں درخط دہر وفا یافتن　　نتواں بر سطح آب نقش قلم ساختن

مفعولن فاعلن مفتعلن فاعلن　　مفعولن فاعلن (فاعلات) مفتعلن فاعلن

دوسرے شعر کے صدر (درنتواں) مفعولن کی تقطیع مفتعلن بھی ہو سکتی ہے لیکن محاورہ تقاضا کرتا ہے کہ نتواں کی تائے فوقانی کو ساکن پڑھ کر تقطیع مفعولن کے وزن پر ہو۔

(۲) چشمۂ خضر ساز لب از لب جام گوہری　　کز ظلمات بحر جست آئینۂ سکندری

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن　　مفعولن مفاعلن (مفاعلات) مفتعلن مفاعلن

دردہ کیمیائے جاں آتش جام زیبقی　　طلق حلال ناروان طلق رواں گوہری

مفعولن مفاعلن مفتعلن مفاعلن　　مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا ابتدا (یعنی پہلا رکن) مفعولن کے بجائے مفتعلن پر بھی موزوں ہو سکتا ہے اگر ظلمات کا لام اصل عربی کی رو سے متحرک قرار دیا جائے۔ لیکن فارسی میں ظلمات عام طور پر بہ سکون لام ہی دیکھا گیا ہے۔

(۳) نامۂ اقبال برکشادم دیدم　　کز ظلم این سفینہ ہائے تر آورد

مفتعلن فاعلات مفعولن فع　　مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (فاع)

اسی بحر میں سعدی کا ایک شعر بھی یاد آگیا۔ اس کے مصرعے ثانی کا پہلا رکن یعنی ابتدا مسکن ہے ؎

عمر نبود آنچہ غافل از تو نشستم　　باقی عمر ایستادہ ام بہ غرامت

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (فاع)　　مفعولن فاعلات مفتعلن فع

(۴) متفاعلن کو مستفعلن سے بدلنے کے بارے میں بعض عروضیوں کی رائے یہ ہے کہ صرف صدر و ابتدا میں ایسا جائز ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ صرف صدر و ابتدا

کی قید کیوں ہو لیکن پھر بھی، جتنی آزادی نصیب ہے ہمارے شاعر اسی کو برت لیں تو زہے نصیب۔ تسکین کی اس شکل کے لئے سعدی کا شعر زبان زد خلائق ہے ؎

حسنت جمیع خصالہٖ ۔۔۔ صلّوا علیہ و آلہٖ

متفاعلن متفاعلن ۔۔۔ مستفعلن متفاعلن

دو بیت عمدہ مثالیں شمس الدّین فقیر نے خود ساختہ پیش کی ہیں ؎

(۱) چو عیاں نہ ای آسایدم روح و رواں ۔۔۔ چوں نہاں نہ ای از جان من خیزد فغاں

متفاعلن مستفعلن مستفعلن ۔۔۔ متفاعلن مستفعلن مستفعلن

(۱۱) صنما خیالت راچہ شد کہ بماند از وا نقشے ۔۔۔ تجملم ز داغت کرد و جفا بہ سرم گذارد منتے

متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن ۔۔۔ متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

(۵) مفاعلتن کو مسکن کرکے مفاعیلن بنانے کی مثال عبدالعزیز خالد کی ایک نظم میں ملتی ہے جس کے دو متفرق مصرعے اس وقت یاد آرہے ہیں:

لٹا ہے جب سے دل کا نگر کہیں دل کو قرار نہیں

مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن

مدادا شک چکیدہ سے تو لکھو حال قلب حزیں

مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن

اب رباعی کا کچھ بیان ہو جائے۔ مشہور ہے کہ رباعی کے چوبیس اوزان ہیں حقیقت یہ ہے کہ چوبیس میں سے بارہ بالکل برائے بیت ہیں کیونکہ ان میں صرف آخری حرف ساکن کا فرق ہے۔ یعنی عروضیوں کے اعتبار سے مفعول مفاعیل مفاعیل فعل اور مفعول مفاعیل مفاعیل فعول اور مفعول مفاعیل مفاعیلن فع اور مفعول مفاعیل مفاعیلن فاع الگ اور مختلف وزن ہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے مصرعے کے آخر میں فعل کی جگہ فعول یا فع کی جگہ فاع آجائے تو وزن میں کوئی تبدیلی نہیں

ہوتی۔ لہٰذا اصل اوزان صرف بارہ ہوئے۔ لیکن ان بارہ میں بھی بہت سے ایسے ہیں جو تسکین اوسط کی اولاد ہیں۔ ہمارے شعرا تسکین اوسط سے بے خبر ہونے کی وجہ سے ان آڑی تال والے اوزان سے گھبراتے ہیں اور ان کا استعمال نہیں کرتے۔ اس کی تفصیل میں جانے سے پہلے رباعی کے اصلی بارہ اوزان ملاحظہ فرمایئے۔ معیار الاشعار ترجمہ اسیر صفحہ ۱۵۲):—

(۱) مفعول مفاعیلن مفعول فعل (فَ عل)
(۲) مفعول مفاعیلن مفعولن فع
(۳) مفعول مفاعلن مفاعیل فعل (فَ عل)
(۴) مفعول مفاعلن مفاعیلن فع
(۵) مفعول مفاعیل مفاعیل فعل (فَ عل)
(۶) مفعول مفاعیل مفاعیلن فع
(۷) مفعولن مفعولن مفعول فعل (فَ عل)
(۸) مفعولن مفعولن مفعولن فع
(۹) مفعولن فاعلن مفاعیل فعل (فَ عل)
(۱۰) مفعولن فاعلن مفاعیلن فع
(۱۱) مفعولن مفعول مفاعیل فعل (فَ عل)
(۱۲) مفعولن مفعول مفاعیلن فع

کچھ باتیں قابل غور ہیں۔ چھ اوزان ایسے ہیں جو فعل پر ختم ہوتے ہیں، چھ ایسے جو فع پر ختم ہوتے ہیں۔ چھ ہی ایسے ہیں جو مفعول سے شروع ہوتے ہیں اور چھ ایسے جو مفعولن سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں ہی رباعی کے اوزان کے تمام نکتے پنہاں ہیں۔ اب چند رباعیاں ملاحظہ فرمایئے۔ افسوس کہ مستند شعرا کی ایسی رباعیاں شاذ ہیں جن کے

ذریعہ بارہ کے بارہ اوزان کے نمونے سامنے آسکتے۔ اس لئے بعض خود ساختہ مثالیں بھی شامل کرنا پڑی ہیں۔ یوں تو میں نے تسکین اوسط کو تقریباً تمام بحروں میں برتا ہے لیکن اپنے کلام سے مثالیں پیش کرنا یا اس کا حوالہ دینا میں معیوب سمجھتا ہوں ؎

انیس: دنیا بھی عجب سرائے فانی دیکھی　　ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
مفعول مفاعلن مفاعیلن فع　　مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

جو آکے نہ جائے وہ بڑھاپا دیکھا　　جو جاکے نہ آئے وہ جوانی دیکھی
مفعول مفاعیل مفاعیلن فع　　مفعول مفاعیل مفاعیلن فع

اکبر: خاطر مضبوط دل توانا رکھو　　امید اچھی خیال اچھا رکھو
مفعولن فاعلن مفاعیلن فع　　مفعولن فاعلن مفاعیلن فع

ہو جائینگی مشکلیں تمھاری آساں　　اکبر اللہ پر بھروسا رکھو
مفعول مفاعلن مفاعیلن فع　　مفعولن فاعلن مفاعیلن فع

حالی: ہندو نے صنم میں جلوہ پایا تیرا　　آتش پہ مغاں نے راگ گایا تیرا
مفعول مفاعلن مفاعیلن فع　　مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

دہری نے کیا دہر سے تعبیر تجھے　　انکار کسی سے بن نہ آیا تیرا
مفعول مفاعیل مفاعیل فعل　　مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

غالب: کہتے ہیں کہ اب وہ مردم آزار نہیں　　عشاق کی پرسش سے اسے عار نہیں
مفعول مفاعلن مفاعیل فعل　　مفعول مفاعیل مفاعیل فعل

جو ہاتھ کہ ظلم سے اٹھایا ہوگا　　کیونکر مانوں کہ اس میں تلوار نہیں
مفعول مفاعلن مفاعیلن فع　　مفعولن فاعلن مفاعیل فعل

خود ساختہ: رکتا ہے کسی سے اب سیلاب کہاں　　ٹھہرا ہے بھلا سلسلۂ خواب کہاں
مفعول مفاعلن مفاعیل فعل　　مفعول مفاعیل مفاعیل فعل

سورج نے ڈھادی قصر سے پہلے پہلے	ٹوٹی پھوٹی شام کی محراب کہاں
مفعولن فاعلن مفاعیلن فع	مفعولن مفعول مفاعیلن فعل
خود ساختہ:- پیوستہ ہوس کا جنگل، شام، ہوا	رگ رگ میں ٹپکتا جنگل، شام، ہوا
مفعول مفاعیلن مفعول فعل	مفعول، مفاعیلن مفعول فعل
اونچی چھت سے نیل فلک کا منظر	خنجر سے نکیلا جنگل، شام، ہوا
مفعولن مفعول مفاعیلن فع	مفعول مفاعیلن مفعول فعل
خود ساختہ:- یہ موج ہوا سے بڑھ کر کیا زنجیر	سناٹا خود طوفانوں کی تفسیر
مفعول مفاعیلن مفعولن فع (فاع)	مفعولن مفعولن مفعولن فع (فاع)
سیلاب کناروں کو کھا جاتا ہے	چلتی ہے چٹانوں پہ ہوا کی شمشیر
مفعولن مفاعیلن مفعولن فع	مفعول مفاعیل مفاعیلن فع (فاع)
خود ساختہ:- جابر لمحوں کی خاموشی بھی سن	اونچی چوٹی کی کم گوشی بھی سنا
مفعولن مفعولن مفعولن فع	مفعولن مفعولن مفعولن فع
اے نیلی بجلی سلگانے کی ہوس	کالی آندھی کی سرگوشی بھی سن
مفعولن مفعولن مفعول فعل	مفعولن مفعولن مفعولن فع

ان رباعیوں میں بارہوں اوزان کے نمونے ملتے ہیں:-

(۱) مفعول مفاعلن مفاعیلن فع (۴)	(۲) مفعول مفاعیل مفاعیلن فع (۶)
(۳) مفعولن فاعلن مفاعیلن فع (۱۰)	(۴) مفعول مفاعیلن مفاعیل فعل
(۵) مفعول مفاعلن مفاعیل فعل (۳)	(۶) مفعولن فاعلن مفاعیل فعل (۹)
(۷) مفعولن مفعول مفاعیل فعل (۱۱)	(۸) مفعول مفاعیلن مفعول فعل (۱)
(۹) مفعولن مفعول مفاعیلن فع (۱۳)	(۱۰) مفعول مفاعیلن مفعولن فع (۲)
(۱۱) مفعولن مفعولن مفعولن فع (۸)	(۱۲) مفعولن مفعولن مفعول فعل (۷)

کوئی توجہ ہو گی کہ یہ اوزان جو بظاہر اتنے متنافر معلوم ہوتے ہیں باہمی ہیں سما جاتے ہیں اور کوئی تنافر نہیں محسوس ہوتا۔ اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے مندرجہ بالا نقشے کا پہلا وزن اٹھائیے جو محقق طوسی کی فہرست کا چوتھا وزن ہے یعنی:۔ مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع

اس میں مفعول اور مفاعلن پر تسکین اوسط لگائیے تو وزن بن جاتا ہے۔

مفعولن فاعلن مفاعیلن فع

یہ محقق کی فہرست کا دسواں اور ہمارا تیسرا وزن ہے۔ ظاہر ہوا کہ چوتھا اور دسواں ایک ہی ہیں۔ آگے چلئے، ہمارا چوتھا وزن محقق کی فہرست کا پانچواں وزن ہے

مفعول مفاعیل مفاعیل فعل

اس میں تسکین اوسط کیجیے تو مندرجۂ ذیل اوزان برآمد ہوتے ہیں۔

(۱) مفعولن مفعول مفاعیل فعل (مفعول اور مفاعیل پر تسکین)

(۲) مفعول مفاعیلن مفعول فعل (مفاعیل پر تسکین)

(۳) مفعول مفاعیلن مفعولن فع (دونوں مفاعیل اور فعل پر تسکین)

(۴) مفعولن مفعولن مفعول فعل (مفعول اور دونوں مفاعیل پر تسکین)

(۵) مفعولن مفعولن مفعولن فع (مفعول، دونوں مفاعیل اور فعل پر تسکین)

(۶) مفعول مفاعیل مفاعیلن فع (دوسرے مفاعیل اور فعل پر تسکین)

(۷) مفعولن مفعول مفاعیلن فع (مفعول اور دوسرے مفاعیل اور فعل پر تسکین)

یہ اوزان محقق طوسی کی فہرست میں بالترتیب ۱۱، ۱، ۲، ۷، ۸ اور ۶، ۱۲ نمبر پر درج ہیں۔ گویا پہلا، دوسرا، پانچواں، چھٹا، ساتواں، آٹھواں، گیارہواں اور بارہواں یہ سب وزن ایک ہیں۔ ہمارا دوسرا وزن بھی اس فہرست میں آگیا۔ اپنے تیسرے وزن کو ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں۔ اب پانچویں پر آئیے۔ یہ محقق کا تیسرا وزن ہے:

مفعول مفاعلن مفاعیل فعل

اس میں مفعول اور مفاعلن کے بیچ میں تسکین اوسط لگا کر مفعولم فاعلن یعنی مفعولن فاعلن کر دیں تو وزن ہو جاتا ہے:-

مفعولن فاعلن مفاعیل فعل

یہ ہماری فہرست کا چھٹا اور محقق کا نواں وزن ہے۔ یعنی محقق کے بیان کردہ تیسرے اور نویں وزن میں کوئی فرق نہیں۔ اپنے ساتویں، آٹھویں، نویں، دسویں، گیارہویں اور بارہویں اوزان کو ہم اپنے چوتھے وزن میں شامل دیکھ ہی چکے ہیں۔ اس سے پتا چلا کہ رباعی کے اصل اوزان درحقیقت صرف تین ہیں، یعنی:

(۴) مفعول مفاعلن مفاعیلن فع۔ اس میں محقق کا دسواں وزن بھی پوشیدہ ہے۔

(۵) مفعول مفاعیل مفاعیل فعل۔ اس میں محقق کا پہلا، دوسرا، پانچواں، چھٹا ساتواں، آٹھواں، گیارہواں اور بارہواں وزن بھی موجود ہے۔

(۳) مفعول مفاعلن مفاعیل فعل۔ اس میں محقق کا نواں وزن بھی شامل ہے۔

یہ ملحوظ رہے کہ تیسرے اور چوتھے وزن سے بھی تسکین اوسط کے ذریعہ کچھ ایسے اوزان نکل سکتے ہیں جو پانچویں سے مستخرج ہوتے ہیں۔ لیکن پانچواں چونکہ سب کو جامع ہے اس لئے تیسرے اور چوتھے کے ذیل میں ان اوزان کی تفصیل دوبارہ بیان کرنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔

تسکین کا عمل دخل اگرچہ رباعی میں سب سے زیادہ ہے لیکن اس کی زیادہ تر حیثیت مروج انحراف کی ہے۔ اس کے برخلاف دوسری بحروں میں تسکین کا استعمال ہمارے یہاں بہت شاذ ہوا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ رباعی کے نامانوس لیکن حسین کے ساتھ ساتھ دوسری بحروں میں بھی مسکن موازین کا خوب استعمال کیا جائے تاکہ اوزان خوش آہنگی اور تنوع کی روایت مضبوط ہو۔

باب ہفتم

کچھ عروضی اصطلاحات

ابتدا:۔ دوسرے مصرعے کا پہلا رکن۔

افاعیل:۔ کچھ فرضی الفاظ جن کے ذریعہ الفاظ یا اشعار کا وزن ظاہر کیا جاتا ہے۔ یعنی افاعیل وہ پیمانے ہیں جن پر الفاظ یا اشعار کا وزن نلتا ہے۔ مثلاً مجاہد کے وزن کو افاعیل میں ظاہر کریں تو اس لفظ کا وزن فعولن ٹھہرے گا۔ افاعیل کو تفاعیل بھی کہتے ہیں تمام افاعیل میں ف، ع، ل، ان میں سے دو حروف ضرور ہوتے ہیں۔ چونکہ افاعیل سب مانوس ہو چکے ہیں اس لئے ان کی جگہ نامانوس الفاظ رکھنا غلط تو نہیں لیکن نامناسب ضرور ہے۔ مثلاً جہاں مفعولن کہنا ہو وہاں فاعلن یا مستفعل کہنا ٹھیک نہیں۔

الف موصولہ:۔ وہ الف جو کسی لفظ کے شروع میں ہو اور جس کی آواز اس لفظ کے فوراً پہلے آنے والے لفظ کے آخری حرف سے اس طرح مل جائے کہ الف کے بجائے حرف زیر سنائی دے۔ مثلاً آتش: ع ہم اور بلبل بیتاب گفتگو کرتے ہیں "اور" کا الف "ہم" کی میم سے موصول ہو گیا ہے۔ اس طرح ہم+اور

کی جگہ صرف ہمو سنائی دیتا ہے۔

اوتاد: وتد کی جمع۔

بحر: اوزان کی مقررہ ترتیب جس کا کوئی نام بھی ہو۔ مثلاً ہزج ایک وزن بحر مفاعیلن یا مفاعیلن سے برآمد کئے گئے اوزان کی ترتیب سے بنتی ہے۔ دیکھئے سالم بحر۔

تحریک: کسی حرف کو متحرک کر دینا یا اس کا اصلاً متحرک ہونا۔

تفاعیل: دیکھئے افاعیل۔

تقطیع: کسی مصرعے یا شعر کے وزن کو افاعیل کے ذریعہ ظاہر کرنا۔ اس کی شرط یہ ہے کہ جو افاعیل استعمال کئے جائیں وہ مانوس اور مستعمل ہوں اور اگر سالم نہ ہوں تو کسی سالم وزن سے بہ طریق زحاف برآمد ہو سکتے ہیں۔ تقطیع میں حرف ملفوظ معتبر ہوتا ہے حرف مکتوبہ نہیں۔

حرف: کوئی بھی آواز جو بولنے میں سنائی دے یا لکھنے میں دکھائی دے۔

حرف مکتوبہ: وہ آواز جو لکھنے میں دکھائی دے چاہے بولی نہ جائے۔ جیسے خوش میں واؤ مکتوبہ ہے لیکن ملفوظ نہیں۔

حرف ملفوظہ: وہ آواز جو بولنے میں سنائی دے چاہے لکھا کچھ اور ہو۔ مثلاً متعدد خوش اور بوالہوس کو حرف ملفوظ کے اعتبار سے متعدد خش اور بلہوس۔ ان کا وزن بالترتیب فعلاتن فع اور فاعلن بیان کریں گے۔ دیکھئے حرف مکتوبہ، دیکھئے تقطیع۔

حشو: وہ رکن جو صدر/ ابتدا اور عروض/ ضرب کے درمیان ہو۔

خماسی: دیکھئے رکن خماسی۔

دائرہ: (۱) بحروں کے افاعیل ایسے بنائے گئے ہیں کہ ایک سے دوسرا حاصل ہو سکتا ہے۔ مثلاً فعولن فعولن فعولن فعولن کو دائرے کی شکل میں لکھئے تو لن فعولن فعولن فعولن فعو یعنی فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن (اور) مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن کو دائرے کی شکل

میں لکھئے تو اے عیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اس طرح کے دائرے پانچ ہیں تفصیل غیر ضروری ہے۔

(۲) رباعی کے اوزان دو طرح کے ہوتے ہیں۔ یعنی چوبیس میں سے بارہ اوزان مفعول سے شروع ہوتے ہیں وہ دائرۂ اخرب اور جو مفعولن سے شروع ہوتے ہیں وہ دائرہ اخرم کے اوزان کہلاتے ہیں۔ انھیں شجرۂ اخرب اور شجرۂ اخرم بھی کہتے ہیں۔

دوازدہ رکنی:۔ دیکھئے مثمن۔

ذو بحرین: ایسا شعر جس کی تقطیع ایک سے زیادہ ترتیب موازین پر ہو سکے۔

رباعی کا وزن:۔ رباعی چار مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا شعر مصرع ہونا لازمی ہے۔ دوسرے شعر کے بارے میں شاعر کو اختیار ہے۔ اس کا وزن بحر ہزج سے نکلا ہے جس کا سالم افاعیل مفاعیلن ہے۔ رباعی کے چوبیس اوزان مقرر ہیں لیکن یہ آزادی ہے کہ ان میں سے کوئی چار کسی ایک رباعی میں باندھے جا سکتے ہیں۔ دیکھئے دائرہ۔

رکن:۔ کسی مصرعے کا ٹکڑا جو مقررہ افاعیل میں سے کسی ایک پر پورا اترے۔ مثلاً ؏ کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے۔ میں تین رکن ہیں کچھ اور مفعول / ہی گل کھلا مفاعلن / ہوا ہے مفعولن۔ اس کی تقطیع کئی اور طرح سے بھی ہو سکتی ہے مثلاً کچھ او فعلن / رہی گل فعلن / کھلا ہوا مفاعلن / ہے فع۔ لیکن یہ تقطیع درست نہ ہوگی کیونکہ اس طرح غیر ضروری طور پر مصرعے کے چار رکن ہو جاتے ہیں جب کہ شرط یہ ہے کہ تقطیع اس طرح کی جائے کہ مصرعے میں رکن کم سے کم ہوں لیکن وہی افاعیل استعمال ہوں جو مانوس و مستعمل ہوں اور یا تو سالم ہوں یا کسی سالم وزن کی فرع ہوں۔ یعنی سالم وزن سے بطریق زحاف مستخرج ہو سکتے ہوں۔ جدید نظم کے علاوہ اور اصناف سخن میں شرط یہ ہے کہ ایک مصرع میں کم سے کم دو رکن ہونا چاہیے، زیادہ سے زیادہ کوئی قید نہیں۔ لیکن عام طور پر تین، چار اور آٹھ ارکان والے

مصرعے دیکھنے میں آتے ہیں۔ جدید نظم کے مصرعے میں کم سے کم یا زیادہ سے زیادہ ارکان کی کوئی قید نہیں۔ دیکھئے تقطیع۔

رکن خماسی :۔ وہ افاعیل جن میں پانچ حرف ہیں، مثلاً فعولن۔

رکن سباعی :۔ وہ افاعیل جن میں سات حرف ہیں۔ مثلاً مفاعیلن۔

زحاف :۔ وہ طریقہ جس کے ذریعے کسی سالم وزن میں کوئی تبدیلی کر دی جائے۔ مثلاً فاعلاتن پر خبن (بروزن مجتثن) کا زحاف لگائیں تو وہ فعلاتن بروزن نہ رہا ہیں ہو جاتا ہے۔ اس کو مخبون کہتے ہیں۔ زحاف کا تعین کرنے کی شرط یہ ہے کہ کم سے کم زحافات کا عمل دکھا کر وزن کی تشخیص کی جائے۔ مثلاً اگر کسی مصرع کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے تو یہ نامناسب ہے کہ مصرعے کو بحر وافر (جس کا سالم رکن مفاعلتن ہے) میں بتایا جائے اور دلیل یہ دی جائے کہ مفاعلتن پر تسکین اوسط کا زحاف لگا کر (جس کا نام عصب ہے) اسے مفاعیلن بنا لیا گیا ہے۔ مفاعیلن چونکہ خود بحر ہزج کا سالم رکن ہے اس لئے غیر ضروری زحاف کا عمل دکھا کر اسے مزاحف ثابت کرنا غلط ہے۔ دیکھئے تقطیع، دیکھئے رکن، دیکھئے مزاحف۔

ساکن حرف :۔ وہ حرف جس پر خود کوئی حرکت نہ ہو۔ یہ دو طرح سے ممکن ہے۔ ایک تو یہ کہ خود اس سے پہلے کوئی متحرک حرف ہو اور وہ متحرک حرف ساکن حرف سے جڑا ہوا ہو۔ مثلاً غم میں غین متحرک ہے کیوں کہ اس پر فتحہ ہے اور م ساکن ہے کیونکہ اس پر کوئی حرکت نہیں، وہ محض غین سے جڑی ہوئی ہے۔ غمی میں غین اور میم دونوں متحرک ہیں، غین پر زبر ہے اور میم پر زیر۔ اس لفظ میں یائے تحتانی جو میم سے جڑی ہوئی ہے ساکن ہے۔ دوسری شکل یہ ہے کہ لفظ کے آخر میں کوئی لفظ بچ رہے۔ مثلاً لفظ حرف میں ح متحرک ہے (اس پر فتحہ یعنی زبر ہے) ر ساکن ہے اور ف جو آخر میں بچ رہتا ہے، وہ بھی ساکن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ف بھی بالکل ساکن نہیں ہے

کیونکہ جب اس کے بعد کوئی حرف اور آئے گا تو ف پر بھی حرکت آ جائے گی۔ مثلاً "حرف کو" میں ف پر حرکت آ گئی اور اس کی تقطیع فاعلن کے وزن پر ہو گی۔ یعنی "حرف کو" کا وزن وہ نہیں ہے جو "حر کو" کا وزن ہے۔ اگر ف بالکل ساکن ہوتا تو تقطیع کرتے وقت اسے ر کے ساتھ ہی شمار کرتے، جس طرح "حر" میں ر کو ح کے ساتھ شمار کرتے ہیں اس کا وزن الگ سے ظاہر نہیں کرتے۔ ہوتا یہ ہے کہ جب لفظ کے آخر میں بچ رہنے والے ساکن کے بعد کوئی بھی حرف آتا ہے تو خود بہ خود اس ساکن حرف پر ہلکی سی حرکت آ جاتی ہے۔ یعنی جب "حرف کو" کہا گیا تو حرف کا ف صاف ادا ہوا اور اس پر زبر کی آواز خود بہ خود آ گئی۔ مثلاً اگر ہم "حرف کو" نہ کہہ کر "حرفہ کو" کہیں تو وزن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ چونکہ ہماری زبان میں کوئی لفظ ساکن حرف سے شروع ہی نہیں ہو سکتا اس لئے جب بھی "حرف" کی طرح کے لفظ کے بعد کوئی لفظ آئے گا، تو آخر میں بچ رہنے والا نام نہاد ساکن متحرک ہو جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ مصرعے کے آخر میں جہاں کوئی لفظ آگے نہیں آتا، آخری لفظ کے اکیلے اور آخری حرف ساکن کو اکثر و بیشتر ساقط گردانتے ہیں (یعنی وزن میں نہیں شمار کرتے) دیکھئے وتد مفروق۔

سالم بحر:۔ وہ بحر جو کسی مصرعے یا شعر میں پوری پوری استعمال ہو، یعنی اس کے موازین میں کوئی تبدیلی نہ کی گئی ہو۔ مثلاً

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، یہ رمل مثمن سالم ہے۔ دیکھئے مثمن

سباعی:۔ دیکھئے رکن سباعی۔

سبب ثقیل:۔ کوئی بھی دو حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا دوسرا حرف متحرک ہو۔ جیسے شدہ دیں میں شہ (ش مفتوح اور ہائے ہوز مکسور) سبب ثقیل ہے۔ سبب بروزن نسب۔

سبب خفیف:۔ کوئی بھی دو حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا دوسرا حرف ساکن ہو۔

جیسے نشہ دیں میں نشہ تو سبب ثقیل ہے اور دیں سبب خفیف۔ (نون غنہ تقطیع میں نہیں شمار ہوتا۔)

سکون :۔ تحریک کا برعکس۔ یعنی کسی حرف کو ساکن کرنا یا اس کا اصلاً ساکن ہونا۔

شانزدہ رکنی :۔ دیکھئے مثمن۔

شجرۂ اخرب :۔ دیکھئے دائرہ۔

شجرۂ اخرم :۔ دیکھئے دائرہ۔

شکستہ بحر :۔ وہ بحر جس کے ہر مصرعے کے وسط میں وقفہ لازمی ہو۔ جیسے ہزج مثمن اخرب جس کا وزن ہے مفعول مفاعیلن / مفعول مفاعیلن دوبار۔

صدر :۔ پہلے مصرع کا پہلا رکن۔

ضرب :۔ دوسرے مصرعے کا آخری رکن۔ اسے عجز بھی کہتے ہیں۔

عجز :۔ دیکھئے ضرب۔

عروض :۔ پہلے مصرع کا آخری رکن۔

فاصلۂ عظمیٰ :۔ وہ چھ حرفی کلمہ جس کے پہلے پانچ حرف متحرک ہوں۔ بقول بعض اس کی مثال محال ہے۔ لیکن یہ قول درست نہیں

فاصلۂ صغریٰ :۔ وہ چار حرفی کلمہ (معنی کی شرط نہیں) جس کے پہلے تین حرف متحرک ہوں مثلاً صنما (صَ نَ مَ ا) دیکھئے فاصلہ۔

فاصلۂ کبریٰ :۔ وہ پانچ حرفی کلمہ (معنی کی شرط نہیں) جس کے پہلے چار حرف متحرک ہوں مثلاً شکنمش (شَ کَ نَ مَ شْ)

فرع :۔ وہ وزن جو کسی سالم افاعیل سے بطریق زحاف برآمد ہو اس کی فرع کہلاتا ہے۔ مثلاً مفاعیلن کی ایک فرع فعولن ہے جو زحاف حذف لگا کر برآمد ہوتی ہے۔

فواصل:۔ دیکھئے فاصلہ۔

متحرک حرف:۔ دیکھئے ساکن حرف۔

مثمن:۔ وہ بحر جس کے ہر مصرعے میں چار رکن اور اس طرح پورے شعر میں آٹھ رکن ہوں۔ بحروں کا نام ہمیشہ اس طرح لکھا جاتا ہے کہ پورے شعر کا وزن معلوم ہو جائے چنانچہ ع اے جگر کو چیرنے والی صدائے بے صدا اس کی بحر لکھی جائے گی تو اسے رمل مثمن سالم کہا جائے گا۔ رمل تو اصل بحر کا نام ہے، مثمن اس لئے کہ ایک مصرع میں چار رکن ہیں تو پورے شعر میں آٹھ رکن ہوں گے اور سالم اس لئے کہ فاعلاتن چاروں بار اپنی مکمل اور اصلی شکل میں آیا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس جس مصرع میں تین رکن ہونگے اس کی بحر کو مسدس اور جس میں دو رکن ہونگے اسکی بحر کو مربع کہا جائیگا (ایک رکنی بحر معتبر نہیں) جس مصرع میں چھ رکن ہوں گے اس کی بحر دوازدہ رکنی یا مسدس مضاعف۔ مضاعف کے معنی ہیں دوگنا اور جس میں آٹھ رکن ہوں گے اس کی بحر کو شانزدہ رکنی یا مثمن مضاعف کہا جائے گا۔ اگر کسی بحر میں سے ایک رکن کم کر دیا جائے تو اسے مجزو (بروزن ابرو) کہتے ہیں، لیکن یہ اصطلاح بہت کم استعمال ہوتی ہے۔ دیکھئے سالم بحر۔

مجزو:۔ دیکھئے مثمن۔

مجموعی:۔ دیکھئے مفروقی۔

مربع:۔ دیکھئے مثمن۔

مسدس:۔ دیکھئے مثمن۔

مزاحف بحر:۔ وہ بحر ہے جسکے ایک یا ایک سے زیادہ موازین میں کسی زحاف کے ذریعہ تبدیلی کر دی گئی ہو مثلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رمل مسدس مزاحف ہے۔ مزاحف اور محذوف میں فرق ہے۔ مزاحف کے معنی ہیں جس پر زحاف لگایا گیا ہو، محذوف کے معنی ہیں جس پر حذف کا عمل کیا گیا ہو۔ زحافات میں سے ایک زحاف حذف بھی ہے

جس کے ذریعہ فاعلاتن سے فاعلن اور مفاعیلن سے فعولن مستخرج ہوتے ہیں۔

مصرع :۔ (بروزن مقفل) دو مصرعے جو ہم قافیہ ہوں۔

مضاعف : دیکھئے مثمن۔

مفروقی :۔ دو سالم افاعیل ایسے ہیں جنھیں لکھنے کا طریقہ بعض حالات میں بدل دیا گیا ہے یعنی انھیں ملا کر لکھنے کے بجائے الگ الگ لکھتے ہیں۔ ان سے بعض نئی بحریں بنائی گئی ہیں۔ الگ الگ لکھے جانے پر ان افاعیل کو مفروقی یا منفصل کہا جاتا ہے۔ فاعلاتن کی مفروقی شکل فاع لاتن اور مستفعلن کی مفروقی یا منفصل صورت مستفع لن ہے۔ صوتی اعتبار سے مفروقی اور مفروقی اوزان میں کوئی فرق نہیں۔

مفروقی :۔ فاعلاتن اور مستفعلن جب مفروقی یا منفصل نہ ہوں تو انھیں مفروقی یا مجموعی کہا جاتا ہے۔

منفصل :۔ دیکھئے مفروقی۔

موازین :۔ وہ افاعیل جو کسی شعر یا مصرعے کا وزن ظاہر کرنے کے لئے استعمال میں آئیں۔ مثلاً ع۔ وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا کا وزن مندرجہ ذیل موازین کے ذریعہ ظاہر کیا جائے گا۔ فعولن فعولن فعولن فعولن۔

واؤ موصولہ :۔ جس طرح الف موصول اپنے ماقبل حرف میں ضم ہو کر صرف فتحہ کا حکم رکھتا ہے اسی طرح جب حرف واؤ اپنے ماقبل حرف میں ضم ہو کر صرف ضمہ کا کام کرے تو اسے واؤ موصولہ کہتے ہیں مثلاً آہ و فغاں بروزن مفتعلن میں واؤ عطف کی ہائے ہوز سے موصول ہو گیا ہے اور آہُ فغاں پڑھا گیا ہے علیٰ ہٰذا القیاس رنج و غم بروزن فاعلن، جمع و خرج بروزن فاعلات میں واؤ موصولہ ہے۔

زافی:۔ وہ بحر جس میں سے کوئی رکن کم نہ کیا گیا ہو۔ لہذا یہ مجزو کی ضد ہے۔

وتد مجموع:۔ کوئی بھی سہ حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا آخری حرف ساکن ہو، جیسے خدا۔ اس کا آخری حرف الف ساکن ہے۔ وتد بروزن تکلیش یا بروزن رسلہ

وتد مفروق:۔ کوئی بھی سہ حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا متوسط حرف ساکن ہو جیسے شہر۔ اس کا متوسط حرف یعنی ہائے ہوز ساکن ہے۔ دیکھئے ساکن حرف۔

وزن:۔ کسی لفظ یا مصرع یا شعر کی صوتی قیمت جو افاعیل یا موازین کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہے۔ جیسے جادو کا وزن فع لن ہے۔ ہم وزن الفاظ کا ہم قافیہ ہونا ضروری نہیں۔ مثلاً جادو اور شاہد ہم وزن ہیں۔ جب کسی لفظ کا تلفظ بتانے کے لئے اس کا ہم وزن لفظ لاتے ہیں تو ایسا لفظ رکھتے ہیں جو لفظ زیر بحث سے حرکاتی مشابہت رکھتا ہو تاکہ تلفظ واضح ہو جائے۔ مثلاً تہجد کا تلفظ بتانا ہو تو کہیں گے تہجد بروزن تمتع وغیرہ۔ اسے وزن صرفی کہتے ہیں۔ لیکن اگر دو الفاظ محض ہم وزن ہوں اور ان میں حرکاتی مشابہت نہ ہو تو وزن ظاہر کرنے کے اس طریقے کو وزن عروضی کہیں گے۔ یعنی وزن عروضی کے اعتبار سے جادو کا ہم وزن لفظ شاہد، احمد کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ کیونکہ تینوں میں دو سبب خفیف ہیں لیکن وزن صرفی کے لحاظ سے جادو کا ہم وزن لفظ قابو ہے۔ مختصراً یہ کہ اگر کسی لفظ کا وزن ایسے لفظ کے ذریعہ ظاہر کیا جائے جو متحد الحرکت اور متحد الوزن دونوں ہو تو یہ اس کا صرفی وزن کہلائے گا اور اگر مثالی لفظ متحد الحرکت نہ ہو، صرف متحد الوزن ہو تو یہ اس کا عروضی وزن کہلائے گا۔

وزن صرفی:۔ دیکھئے وزن۔

وزن عروضی:۔ دیکھئے وزن۔

اشاریہ